

1

2

4

# छायावाद की प्रासंगिकता

रमेशचन्द्र दाह



१७७५ प्रकाशना

©

१९७३

रमेशचन्द्र शाह, पन्ना (म. प्र.)

मूल्य १२.००

प्रकाशक :

अरविन्दकुमार

राधाकृष्ण प्रकाशन

२ अंतारी रोड, दरियागंज, दिल्ली-११०००६

मुद्रक : जी० आर० कम्पोजिंग एजेंसी द्वारा

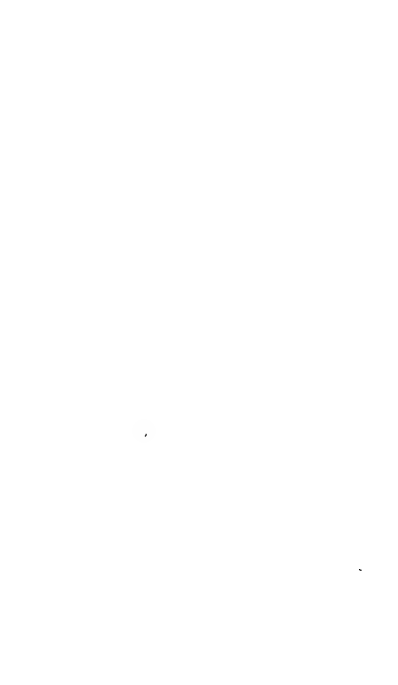
साहदरा प्रिंटिंग प्रेस, दिल्ली-३२





## क्रम

कविता के कारखाने में छायावाद	: ६
१. बिद्वद्विद्यालयों का कवि	: १८
२. बार छायावादी कविताएँ और उनके कवि	: ४७
३. पहला प्रयोगवादी	: ६८
४. पंन-बाबू : एक पुनरीक्षण	: ७६
५. बर्नपोत का भर्म : महादेवी	: ८९
६. 'श्याम' की प्रयोगमाता में प्रसार	: ११०
७. ताड़ी कविता का एक और सङ्क	: १२१
८. भाषा की बाध्य-मुक्ति : निराला से झूमिल तक	: १३४
९. प्रासंगिकता का विषय	: १५०



## कविता के कारखाने में छायावाद

कविता के कारखाने में एक पुरानी पीढ़ी की हिस्सेदारी को अपने ढंग से समझने-धूमने और उस समझ-बूझ का कुछ लेना-जोना बिठाने की कोशिश नए रचनाकार और नए पाठक के लिए एक जरूरी और दिलचस्प कोशिश है। व्यक्तिगत स्तर पर अपनी रचनात्मक समस्याओं से जूझते हुए और अपने समकालिक तथा निकट पूर्ववर्ती कवियों के कृतित्व से गुजरते रहने के दौरान भी यह जरूरत अधिकाधिक स्पष्ट रूप में उभरकर सामने आई है। नयी कविता के दौर में कुछ सात कवियों का अध्ययन करते हुए हम पाते हैं कि उनके आस्वाद और विरलेपण की प्रक्रिया हमें अनिवार्य ढंग से पीछे देखने की प्रेरित करती है और उस जमीन पर भी जाकर खड़ा कर देती है जहाँ प्रसाद, निराला और पन्त जैसे कवियों ने भी कमोबेश उसी या हमारे हिस्से की समस्याओं से जूझते हुए भाषा में अपनी काव्यमुक्ति हासिल की थी। कुछ प्रयोग आविष्कार तक पहुँचाते हैं, कुछ नहीं। पर ऐसे प्रयोगों की स्वयं उस कदि के लिए—उसके व्यक्तिगत विकास-क्रम में—एक अनिवार्यता होती अवश्य है। पहले ब्रजभाषा और उसके बाद लहरी बोली के छन्द में तदनुगत उसी विषय-वस्तु को अभिव्यक्ति देने का जो आरम्भिक उद्यम प्रसाद की करता रहा, वह हमारे लिए न लड़ी, उनके लिए जरूरी था। और हम देख सकते हैं—स्पष्ट अनुभव कर सकते हैं कि एक भाषा के काव्यगुण को दूसरी भाषा में किसी हद तक ले आने की—दोनों की व्यंजना-भावार्थ्य का तुलनात्मक विश्लेषण सिद्ध कर लेने की—जो विवशता प्रसाद ने अनुभव की, उनके कुछ दोन मनीरे उनके लिए निकले जो कि बाद में हिन्दी में काम करने वाले हर कवि के लिए उपयोगी हुए।

कविता के कारखाने में प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष मामों की एक लम्बी परम्परा दृष्टावली है जिसे भनेज पीढ़ियों में विलुप्त होने देना जा सकता है। जब जयगंज प्रसाद



ने मृत या मगन गोश्वर पद में रश्मि की सख प्रकट की जिसमें दिया ही वे  
 शायद ही गरी, साथ में मृत या रश्मि का मार्ग भी प्रकट कर रहे थे। उनकी  
 'मगन' कविता पद्य रूप हमारा ध्यान उनके शब्द की सुन्दरता की ओर आकर्षित  
 होता 'गो गयी दीपा' ? 'इन्हीं' न, यह वह नया है और सोचने-समझने के नए  
 दृष्टि को नए क्षेत्र की ओर आकर्षित किया है। "मगन हो रहा धीन का कटा /  
 कल्पना की गंगा की घटना..."। यान नदी है कपोल—और इगलियाँ बि—मगन नया  
 है। इसे लगता है—इस आश्चर्य हो जाते हैं—कि यान इसी तरह, इसी बार—विन्यास  
 में और शब्दों की इसी धारा में बही जा सकती थी। यह भी हमारी समझ में आने  
 लगता है कि सैद्धांतिकरण गुण की कविता में यह कविता जिस प्रकार अपनी मिलाता  
 स्थापित करती है कपोल तथा और वाक्य-विन्यास की वह मौलिकता हमारा ध्यान  
 आकर्षित करती है जिसके बिना भाषा में गाये-निबन्धा नहीं आ पाती और प्रत्यक्षित  
 की उत्तेजना भी न रहने में पद्य एकतरफ और दृष्टि हो जाता है। द्विवेदी-गुण  
 के पद्य के अन्वय का तो यही निश्चय ही एक नया अनुभव होता। यही ही नया  
 संवेदन जैसा कि छायावादी पद्य के अन्वय कानों के लिए प्रत्यक्ष के "गो पिया पानी  
 बरगा" का नया लयात्मक उत्तेजन देता है। प्रवाद ने भी लय बदली—उसमें योड़ी  
 ब्रह्मापेक्षा की और प्रत्यक्ष की भी बही करना पड़ा। तुलना कीजिए और देख लीजिए—  
 बिना इस सूक्ष्म पर अत्यन्त महत्त्वपूर्ण 'विचलन' के ये दोनों कविनाएँ कैसे अपना प्रसर  
 करती ? दोनों का अर्थ-संवेदन (या वह लीजिए प्रभाव-संवेदन) दोनों के उपरोक्त  
 लयात्मक वैशिष्ट्य से कितना गहरे एकात्म है। कविता के बारसाने में जो भी नया माल  
 बनता है, वह इसी तरह के छोटे-छोटे और बारीक टेक्निकल आविष्कारों के फल-  
 बहुत जरूरी चीज है—भाषा की ताकत वापस लाने के लिए। यह काम लय के बारीक  
 उपकरणों से ही नहीं, तुक के अपेक्षाकृत स्पूल औरबार से भी किया जाता है। गीत के  
 जटिल से जटिल विन्यास साथ लेने के बाद निराशा को 'तोड़ती पत्थर' और 'कुटुर-  
 मुत्ता' में देखिए। "गर्द-चिनगी छा गई / प्रायः हुई दुपहर..." इससे भी ज्यादा, इससे  
 भी भागे की स्वतंत्रता पद्य में कैसे लाई जाती—सिवा उस चीज के, जिसे अंग्रेजी में  
 'स्प्रिंग-रिथ' कहते हैं ? (हिन्दी में क्या कहते होंगे—खड छन्द ?) और जिसका कुछ स्वाद  
 हमें 'कुटुरमुत्ता' का पद्य देता है ("कही का रोड़ा कही का लिया पत्थर / टी० एस०  
 एलिफट ने जैसे दे मारा..." क्या हम कुतर्ज नहीं महसूस करते कि वस्तु बेचारे एलिफट  
 की कीमत पर ही सही, यह खुलाव आया तो)। इसी 'कुटुरमुत्ता' में देखिए : "तू है  
 मवाली मैं हूँ मौलिक / तू है दूधरा मैं हूँ बौलिक..." अगर इन पंक्तियों की तुक-जारी  
 आपकी कल्पना को जबरन भटका नहीं देती तो थोकावत बर्षों की "एक भादमी दूसरे  
 दूसरा तीसरे का देह है / जिसकी बाणी में मात्र तेज है..." कैसे आपकी  
 ... ? इस तरह देखा जाय तो कुटुरमुत्ता नयी कविता की शुभ्राव है।  
 भी तुरों और लयों के साथ कोई कवि मौलिक आचरण करेगा, सिमी  
 उद्धरण के तर्क में ही बरेगा और इस विषय के द्वारा भाषा की ताकत फिर

जीविस ने कही लिखा है और ठीक ही लिया है कि "द मोनली टेक्नीक दैट इज दैट, द्विष कम्प्लेक्स वर्ल्ड टु एम्ब्रेस एन इटेंसली पर्सनल वे आव फीलिंग द रीडर रैस्पोंड्स नॉट इन ए जनरल वे दैट ही नोज विकीर हेंड टु बी पोएट इन ए प्रिंसाइज, पर्टीनर वे दैट नो फीवर्बॉटम आव पात्रुलर एन्वार्नाई हेव मेड फेमिलियर टु हिम".... प्रसाद की 'कच्चाई' या निराशा की 'गैप' काफ़ी ध्यान के दिनों की रचनाएँ हैं पर उन्हें पढ़ते हुए हम एक ताड़गी का अनुभव क्योंकि ये महज 'शिल्प' नहीं है, आविष्टत शिल्पीविधायी है। पहले की कवि शृंगार परिचय हमें इस अनुभव के लिए पहले से प्रस्तुत नहीं करता। हम एक ताड़गी अन्तर्यामि स्वयं से सचेत होते हैं और नये ढंग से प्रतिक्रिया करते हैं। अतः यह कहना कि यह नया शिल्प है, खूँट नया संवेदन है भाषा का, अनुभव-सत्य का प्रमाण कि नितान्त निजी और विलक्षण दृष्टि से सोचने-सहस्रमने का तरीका प्रस्तुत है। छायावाद के युग में हमें बहुत दिन बाद कुछ ऐसी रचनाएँ मिलीं जिनकी शिल्पीविधि कवि की निजी, विशिष्ट और आधुनिक उत्तर के तत्वात्मक प्रकृति की गई हो और जिनका आस्वाद-विश्लेषण पाठक के लिए सम्भव एक पक्ष करता हो। कहना न होगा कि यह दूर दूर के साधक कवि की समस्त कविता लिखने के लिए महज कवि की उत्तमिष्ठ मन स्थिति ही काफी नहीं हो सकती पर जोर देना चाहें जिनका उत्तमिष्ठ मन है, उनका गायन ही सम्भव होगा।

शिल्प का संज्ञक अन्तर्यामि और अन्तःसत्य प्रयोगशीलता हमें प्रसाद की पन्ना और निराशा में ज्यादा स्पष्ट देखने को मिलती है। पन्ना का शिल्पीय उद्देश्य दीव्यता है, 'उच्छ्वास' या 'आँसू' जैसी कविताओं की ही में लीजिए कविता के अन्दर सत्य का यह वैविध्य, यह विस्तार, भाव के अनुकूल उत्तरावर्तन हमें मुख कर देता है। शब्दों के चुनाव, उनके सम्बन्धों के धारे में पन्ना, और प्रसाद की अपेक्षा अधिक चिन्तित माधुर्य पढ़ते हैं, अधिक कुशल भी जब हम इस प्रयोगशीलता का समुचित साधक-स्यक्ति के गौरव का गाना रचते हैं पर विचार करने चलते हैं तो हम मानें हैं कि जिस प्रकार का 'विस्तार', जिस की समस्तता और एकात्मता का अनुभव प्रसाद और निराशा की कविता में प्रसार की समस्तता और एकात्मता का अनुभव पन्न नहीं देते। दूसरे शब्दों में

प्रयोगशीलता में निहित कवि की धार्मिक ज्वरन का तत्कालीन जिनकी तीव्रता के साथ प्रगाढ़ और निराशा के प्रारम्भिक और बाद के वृत्तित्व में महगुम किया जाता है, उतनी तीव्रता के साथ पूर्व पन्त और उत्तर पन्त की कविता में नहीं। 'कवाई' और 'सहर' और 'कामायनी' एन्-दूगरे की धोर संकेत करते हैं, कवि-व्यक्तित्व की एन्-गुनता को, अनिवार्य विराम-क्रम को सूचित करते हैं। जबकि 'मासू', 'उच्छ्वास' यथादा-सो-यथादा 'परिवर्तन' की धोर इनास करके रह जाते हैं। 'ग्राम्या' या 'मनिमा' के कवि के साथ उनकी बंसी अनिवार्य संगति नहीं बँटती, कोई बंसी अनिवार्य पूर्वा-परता नहीं महगुम होनी, जैसी कि प्रसाद या निराशा के युक्त और बाद की कविता में होती है। प्रसाद की यह समयप्रता प्रमाद वाले निबन्ध में नियोजित विनयेण से स्पष्ट हो जाएगी। निराशा के विकास-क्रम का भी कुछ आभास इन निबन्धों से हो सकेगा। यहाँ हम इस अनिवार्य पूर्वापरता वाली बात को स्पष्ट करने के लिए और सुलनात्मक दृष्टि से पन्तजी की तद्विषयक आलोचना के मुक्तों को उमराने के लिए एक ठोस दृष्टान्त देल सकते हैं। पन्तजी की 'उच्छ्वास' सन् '२२ में लिखी गई थी। निराशा की भी सन्, '२२ में ही लिखी एक प्रारम्भिक कविता है जिसका शीर्षक है—'हतास'। पढ़िए—

जीवन विरकात्मिक कष्टन  
मेरा अन्तर बस-कठोर  
देना जी भरसक झकझोर  
मेरे दुल की ग्रन्थ गहन  
तम निशि न कभी हो भीर  
बया होगी इतनी उज्ज्वलता  
इतना बन्दन-अभिनन्दन  
हो मेरी प्रार्थना विफल  
हृदय-कमल के जितने बस  
मुरझाएँ जीवन हो भ्रान्त  
शून्य सृष्टि में मेरे प्राण  
प्राप्त करें शून्यता सृष्टि की  
मेरा जग हो अन्तर्धान  
तब भी बया ऐसे ही तब में  
अटकेगा जर्जर स्यन्दन ?

इस पुस्तक में 'भाषा की काव्यमुक्ति' शीर्षक निबन्ध में हमने निराशा की ही एक दूसरी कविता की खर्चा की है : 'मरण-दृश्य' की। लगे हाथ उसे भी पढ़ जाइए और देखिए। यह बाद वाली कविता सत्रह साल बाद लिखी गई थी, सन् '३६ में। मगर बया आपको ऐसा नहीं लगता कि कविता का कोई भी अच्छा पाठक बिना नाम जाने भी बता सकता है कि ये न केवल निश्चित रूप से एक ही कवि की दो कविताएँ हैं, बल्कि दोनों के बीच संबन्ध की, काव्य-व्यक्तित्व की एक मूलभूत एका

(समानशीलता) भी है। चाहे बाद वाली कविता इस पहले वाली कविता से स्वयं कवि के विकास-क्रम में कितनी ही प्रौढ़ क्यों न प्रतीत होती हो, उसका निश्चित सम्बन्ध इस पहले वाली कविता के साथ उसे स्पष्ट दीख जाएगा।

निश्चय ही 'मरण-दृश्य' की संवेदना अधिक प्रौढ़ है; क्योंकि उसमें 'दृष्टि' भी है; सिर्फ 'दृश्य' ही नहीं। और वह दृष्टि 'दृश्य' में डूबकर, उससे रचना के स्तर पर झूझकर प्राप्त की गई है। 'हताश' में जीवन-दृष्टि का वह रचाव नहीं है पर दृष्टि पाने की छटपटाहट जरूर है; प्रश्नाकुलता है और आत्म-कल्याण की विह्वल तीव्रता है—ऐसी विह्वल तीव्रता, जो निराशा के कवि का सपना छास चारित्रिक स्वर है और जिसकी गूंज हम 'सरोज-स्मृति' में भी साफ पहचान सकते हैं: "हो इसी कर्म पर दण्डपात / यदि धर्म रहे नल सदा माय / इस पथ पर मेरे कार्य सकल / हो भ्रष्ट धीत के से शतदल"....। क्या इसमें हमें 'हताश' वाले सनह सास पहले के कवि की खास अपनी छायाव नही सुनाई पड़ जाती? ("हो मेरी प्रार्थना विफल / हृदय-कमल के जितने दल"....) एक ओर इस गहरी आत्म-कल्याण और मरणाश्रय के बीच में भी एक विनम्र स्वीकार का भाव, एक पवित्र आशास्थ कमल मारता है ("क्या होगी इतनी उज्ज्वलता, इतना बन्दन-अग्निनन्दन") और दूसरी ओर इस स्वीकार को काटता हुआ एक-विरोधी प्रश्न भी जग उठता है, "फिर भी क्या ऐसे ही तम में घटकेगा जर्जर स्थगन?" यह निश्चय ही एक जटिल भाव-बोध है पर 'मरण-दृश्य' की कविता अधिक प्रौढ़ है क्योंकि अधिक अजित कविता है। उसके समूह में अधिक विरोधी तत्वों का समाहार हुआ है। उसमें भाव का विकास भी अधिक ज्वलदर और अधिक पूर्ण है। इस प्रकार यह स्पष्ट हो जाता है कि 'मरण-दृश्य' की प्रक्रिया में 'हताश' की प्रक्रिया को पहचाना जा सकता है। एक व्यक्तित्व की, एक जीवनभरपी संघर्ष की अन्विष्टि दोनों में पहचानी जा सकती है। सुझना में पन्तजी का काव्य-व्यक्तित्व उतना संघर्षशील, उतना विकसशील नहीं दीख पड़ता। वे निश्चय ही ज्यादा स्वच्छ और व्यवस्थित कवि हैं पर उनकी 'व्यवस्था' भीतर और बाहर की किसी बड़ी अव्यवस्था से टकराते हुए अजित की गई नहीं लगती। उसमें एक निरावेग असम्पृक्त किस्म की चिंतनशीलता है जो संवेदन और शिल्प दोनों स्तरों पर समस्या को सरल कर देती है। जटिल भाव-बोध की ओर नहीं ले जाती। प्रसाद के साथ ऐसा नहीं है। उनकी बौद्धिकता उनकी कवि-संवेदना के साथ अनिष्ट रूप से संशुम्पित है और संघर्षगुण का वैशिष्ट्य उनकी कविता में शुरू से धाँधिर तक मौजूद रहा है। प्रसाद 'चिंतनशील' कवि नहीं है पन्त की तरह। 'बौद्धिक' कवि हैं। दोनों के बीच जो फर्क है उसे साफ देखा जा सकता है। भावों के विवेचनों में हम उम्मीद करते हैं, कि यह फर्क ज्यादा स्पष्टता के साथ उभरकर सामने आ सकेगा। प्रसाद के चिंतन के विकास के समानान्तर प्रसाद की कविता भी प्रौढ़ होती गई है। पन्तजी में यह 'चिंतनशीलता' जितनी ही बढ़ती गई है, कविता उतनी ही सपाट और उथली होती गई है।

प्रत्येक कवि में विलक्षणता का तत्व पहले अनगढ़ होता है। धीरे-धीरे ही उसमें पकाव-भँजाव आता है। पहले व्यक्तिगत प्रतिभा अपना अलग वैशिष्ट्य स्थापित

करती है। पीछे-पीछे वह पुनः पीछे की कदम करती जाती है जिसे हम 'आत्म-प्रतिष्ठा' कह सकते हैं। यह कविता की, कवि-कर्म की क्षमता है। यह प्रतिष्ठा कवि के मनोबल को बढ़ाती जाती है। आत्मविश्वास विनाशक नहीं—संशय का—प्रत्यक्ष नहीं मर्दा करता, वह तो उसे घटा ही जाता है। उसमें उन संशय की भावना घटा जाता है। यह सब तुममें आत्म-विश्वास आना का इतिहास बताते लगता है। बाल्य-काल, कवि के लक्ष्य भी मोलने लगते हैं और कवि का सम्पूर्ण व्यक्तित्व भी उस संवेदना की मोल में आत्म-व्यक्तिगत रूप में होकर खिल जाता है। प्रगाढ़ और निर्गुण के अभाव में वह प्रतिष्ठा बढ़ाता रहते होंगे पर अनुभव की जा सकती है। वह में अपेक्षाकृत कम। और महादेवी में सबसे कम। पंथ की वाच्य-संवेदना का निम्नोक्त समान्य बहुत जल्दी खूब जाता है और संघर्षशील व्यक्तिगत तथा इतिहास-बोध के अभाव में वह अगमनी ही विनम्रगीतों की सुगन्धित दूरी में समाहित हो जाता है। जबकि प्रगाढ़ और निर्गुण का अद्भुत वाच्य होने का अतिरिक्त धारणा की जीवन क्रिया-शीलता में प्रतिष्ठा होना महसूस किया जा सकता है। महादेवी के कविता को उनकी कविता में ज्यादा उनके गद्य में निम्नलिखित बिन्दु हैं। और उनके विनम्र को भी उनकी कविता की अन्तर्गत कविता की भूमिकाओं में। संवेदना, निम्नता और कवि-कर्म की स्थितियों महादेवी के यहाँ अत्यन्त-अल्प हैं। कवि के आत्मिक उन्माद से स्वतन्त्र भाव और अभिव्यक्ति की तरफ आना वह निम्न-कर्म भी कविता के कारखाने की एक अतिरिक्त उपज है जो निम्नलिखित अनुपयोगी नहीं कहा जा सकता। यह एक प्रकार का प्रत्याकर्षण है। रीति-रिवाज में,—जिसके नमूने नई कविता में भी—सिर्फ माधुर्य या माधुर्य के यहाँ ही नहीं, अपेक्षाकृत बेहतर कवियों की भी अनेक कविताओं में—बूँद जा सकते हैं। इसे आत्म-हामोन्मुख प्रवृत्ति कहकर नहीं टाल सकते। हिन्दी साहित्य के विशेष परिदृश्य में इस कोटि की कविता का भी महत्त्व है। क्योंकि वह हमारे एक अधिक 'साहित्यिक' युग में सचेत ढंग से प्रवेश कर जाने की सूचना है।



हमने आत्म-प्रतिष्ठा की बात बोलि मही उठाई है। क्या हम ऐसा महसूस नहीं करते कि जिस सहज आत्म-विश्वास के साथ छायावादी कवि आत्म-स्मृति के साथ अपना रचनात्मक सम्बन्ध जोड़ सके थे, वह आज दुर्लभ होता जा रहा है? दूसरी कवि जॉर्ज सेफ़रिस की तरह आज का हिन्दी कवि अपनी आत्मस्थिति के बारे में सोचे तो वह अपने को अपनी आत्म-स्मृति से कुछ कम कटा हुआ नहीं पाएगा। न सही सामान्य भारतीय प्रजा, अगर भारतीय लेखक नहीं न कही उल्टे यह जानि-निर्वासन अपने लेखन में महसूस करता है। निरसन्देह यह भीतरी और बाहरी परिस्थितियों के एक ऐसे दबाव का प्रतिफल है जो इस मानी में अभूतपूर्व हो सकता है कि उसकी प्रतिच्छाया आज के कवि को आसानी से अपनी काव्य-परम्परा में कही नहीं मिलनी और वह नहीं जानता कि उसके विशिष्ट आत्मिक संघर्ष का प्रतिरूप अपनी अपनी आत्म-स्मृति में कहाँ है। परन्तु अगर यह है तो उसके लिए जिस प्रकार के आत्म-विश्वास की—अज्ञेय के शब्दों में 'पूरी संरक्षित के आत्म-दर्शन' की—उत्पत्ति

होनी है, वह हमारे यहाँ ज्यादातर निष्क्रिय ही रहा है। वास्तविक और व्याप्त ने जो केन्द्रीय हैसियत कविता को और कवि को दिलाई थी अपनी सम्यक्ता और मंजूरी के इतिहास में, उसे, ऐसा प्रतीत होता है कि बाद के कवि निभा नहीं पाए। परवर्ती युगों की कविता उस दायित्व से स्थित हो गई। उसकी वह महिमा नहीं रही। भक्तिवाद में यह दुश्चक्र टूटा तो सही, पर जल्द ही फिर जुड़ गया।

उन्नीसवीं सदी के पुनर्जागरण का इतना महत्व तो स्वीकारना ही होगा कि उसने हमारी सदियों से अवकट आत्मालोचना का विस्फोट सम्भव बनाया। आतीय स्मृति के प्रति—हमारी उस अनेकविध, अन्तर्विरोधसम्पन्न आत्मिक विरासत के प्रति—उस वक्त कई दृष्टिकोण सामने आए जो मात्र पुनरुत्थानवादी न होकर आलोचनात्मक, समोपनवादी और परिष्कारपरक थे। इनमें सबसे कम सम्बन्धवादी, सबसे अधिक आलोचनाप्रवर दृष्टि स्वामी दयानन्द की थी जो आतीय स्मृति को उसके मूल स्रोत पर ही पकड़ना चाहती थी। किन्तु शायद अत्यधिक शुद्धिपरक और ज्ञानकाण्डी होने के कारण ही धर्मसमाज हमारी तत्कालीन चेतना और उसके सबसे सचेत विन्दु अर्थात् कविता में गहरे नहीं गिद सका। उसकी काव्य-समयता इसलिए भी शायद बहुत कम थी कि वह हमारी आतीय स्मृति के एक बहुत बड़े ग्रंथ का बलिदान कर देती थी। शायद इसीलिए वह हमारे कवियों को प्रभावित नहीं कर सका। स्वामी दयानन्द का कार्य कुछ-कुछ शंकराचार्य से तुलनीय ठहरता है और रामकृष्ण-विवेकानन्द का रामानुज-मध्वाचार्य से। निराशा ने तारीफ दोनों की की है पर कवि के रूप में उनके असली प्रेरणास्रोत विवेकानन्द ही हैं। प्रसाद की प्रतिभा अतवत्ता जरूर दयानन्द की वैचारिक प्रसरता या सर्जनात्मक गुणफल प्रतीत होती है। तो भी वह धर्मसमाज के विचार-दर्शन की सीमाओं में कहीं बँधती नहीं। उसे भक्तिकान्त करती है। वह श्री अरविन्द की समग्रता के अधिक समीप है, हालाँकि प्रसादजी के श्री अरविन्द से उस तरह प्रभावित होने का प्रश्न ही शायद नहीं उठता। यह इस पुनर्जागरण की ही महिमा है जिसने श्री अरविन्द को पहले वेदों के और फिर उसी अनिर्वाच्य तर्क से—उपनिषद्, गीता, रामायण, महाभारत, वैष्णव और शक्ति परम्पराओं के—नवीन अध्ययन की, और आलोचनात्मक पुनःपरीक्षण की, पुनर्व्याख्या की गंभीर प्रेरणा दी। स्वामी दयानन्द और विवेकानन्द के बाद श्री अरविन्द का यह कार्य भारतीय भाव-बोध के इतिहास में दूसरी बड़ी घटना थी, जिसका कोई खास असर हिन्दी कविता पर पड़ा नहीं दीखता। पंतजी जरूर उस तरफ आकर्षित हुए पर इस आकर्षण के उनकी कविता के लिए कोई खास नतीजे नहीं निकले। उन्हें वहाँ सिर्फ एक 'यूरोपिया' मिला जिसने उनकी असाध्य स्वप्नशीलता को एक टेक और दे दी। ज्यादा-से-ज्यादा उन्होंने यही किया कि 'अपने यूरोपिया' को उससे अलग मिट्ट करके हुए कुछ पटात्मन तर्क लिख डाले। मगर उस प्रेरणा देने वाले यूरोपिया के पीछे जो दिमाग काम कर रहा था—समूची परम्परा के पुनःपरीक्षण और सत्तांतरण का जो गंभीर प्रयत्न उसमें सन्निध था—उससे टकराने का और उल्लाह उसमें नहीं दिखता। कैसे दिखता? पंतजी प्रसाद नहीं थे।

इतिहास की जो तीसरी बड़ी घटना है—गांधीजी, उससे भी हमारे कवियों के तन्त्र में कोई खास हलचल हुई नहीं दीखती। गद्य के लिए जरूर उसके कुछ नतीजे निकले पर कविता में गांधीजी सिर्फ “निर्वाणोन्मुख भावनों के प्रतिम शिखोदय” ही बनकर रह गए। इससे तो “बापू तुम मुर्गी खाते यदि” ही जय दिलचस्प है। यहाँ कम-से-कम गांधीजी के साथ कवि का रिश्ता सीधे-सीधे का रिश्ता तो है—सीसी संवेदनात्मक प्रतिक्रिया का रिश्ता तो है। जबकि पंत की कविता का रिश्ता गांधी के साथ आवेगवात्मक रिश्ता नहीं है। ‘चितनशीलता’ रिश्ता है। इसलिए ठंडा रिश्ता है। कविता का रिश्ता नहीं है।

सोचना पड़ेगा कि क्या यूनानी कवि क्रावाय्री के क्लोकात्मक का एक भी क हमारे बीच है जिसके बारे में हम यह दावा कर सकें कि इस आदमी ने नित्य आधुनिक और अटिस संवेदना के भीतर से जातीय स्मृति के जीवन्त बिम्बों-प्रतीकों द्वारा अपनी आत्मस्थितियों को और उनके माध्यम से अपने समय की उसभी सचाइयों को कविता में साक्षात् किया है? अपनी वामम सीमाओं और आत्मतुष्टियों के बावजूद तथाकथित छायावादी युग का कुछ काव्य इस समस्या से जूझने का, इस सार्थक संघर्ष का कुछ अन्तःप्रमाण हमें सुलभ कराता है। वह क्या हमारे लिए प्रासंगिक नहीं हो सकता? वह अत्यावश्यक संघर्ष भोगे बड़ा है या बही का बही ठप्प है, इस पर विचार करना जरूरी है। हमारे अन्दर आज भी अपने जातीय स्वभाव की सारी व्याधियाँ—जैसे अनुपातहीनता, गड़बड़-गड़बड़, अन-एकता और प्रतिगोयक्ति आज भी उतनी ही—बलिक ज्यादा ही—सक्रिय हैं। अगर कुछ सक्रिय नहीं है तो केवल वह सर्जनात्मक उत्साह, वह भारतीय रचना-दृष्टि जो इन अवगुणों को भी गुन में बदल देती है।

उस तथाकथित पुनर्जागरण-युग में चिन्तन और बिडलता के स्तर पर जो कुछ ठोस काम हुआ था—वैचारिक और कल्पनात्मक उद्यम द्वारा उस जातीय स्मृति से जुड़ने की दिशा में—सामाजिक जीवन-प्रवाह को उस सोन से जोड़ने का जो संघर्ष उस वक़्त किया गया था,—उसके हमारे साहित्य के लिए, हमारी कविता के लिए कुछ नतीजे निकले थे। और बाद में भी निकलने चाहिए थे। क्यों नहीं निकले? क्या हमने तब अपनी काव्य-परम्परा के प्रति यथोचित दृष्टि अर्पित कर ली थी जो आगे के कवियों के भी काम की होनी? क्या वह दृष्टि अर्पित करने का संघर्ष उसी पुनरुत्थान युग के साथ समाप्त हो गया? टीक उसी तरह, जिस तरह कि उस समय का कुछ टॉस सामाजिक-आर्थिक चिन्तन स्वतन्त्रता-प्राप्ति के साथ ही किया गया? आज जातीय स्मृति की बाग उठाने हुए हम इतने समझ और संतुष्टि क्यों अनुभव करते हैं?

या फिर क्या वास्तविकता यह है कि उस युग के वास्तविक भौतिक दूरगामी चिन्तन हुआ ही नहीं, केवल मुधारवादी आन्दोलनों की बाढ़ रही, जिसमें कि एक और हमारी प्रजा की प्राणशक्ति को और दूरी और हमारे जेबों-कुँडलीयों को बहुत मोनर तक उद्धित और प्रभावित करने की शक्ति नहीं थी?

जो भी हो, इस सत्य से इनकार नहीं किया जा सकता कि छायावादी काव्या-न्दोलन ने जहाँ एक ओर कवि की निजी वैयक्तिक स्मृति को उत्तेजित किया, वहीं दूसरी ओर उसमें इस वैयक्तिक स्मृति की गवजाव सक्रियता के साथ-साथ जातीय-स्मृति का भी सहज उद्रेक हो सका था और उस युग की कविता को नए रूपाकार दे सका था। उसके पहले भी जातीय स्मृति सक्रिय थी, पर वह आत्मोद्बोधन वाली थी, सहज आत्मविश्वाससम्पन्न और कलात्मक दृष्टि से सम्पन्न नहीं थी। समकालीन लेखन तक आते-आते यह प्रवाह एक बार फिर सूख जाता है। अपनी आत्मस्थितियों को परिभाषित करने में जातीय स्मृति जिस प्रकार इन कवियों को प्रेरणा देती थी, उस प्रकार इस दौर के कवियों को नहीं देती। सवाल यह नहीं है कि उस परम्परा से अपनी रचना का तालमेल कैसे बिठाएँ; न यही कि पुराने प्रतीकों, निषकों को कैसे अपनी कविता में उपास-से-उपादा बना लें। वह तो गयी कविता ने भी घड़ले से किया। सवाल यह नहीं है। सवाल है अपनी अस्मिता (आइडेंटिटी) की खोज का, परम्परा के साथ वास्तविक संघर्ष और वास्तविक भारतीयता के रिश्ते में इतने का। अपनी चेतना के भूगोल के व्यक्तिगत सर्वेक्षण का। यह सच है कि जातीय स्मृति की टकराहट में अपने अस्तित्व की उलझनों की परिभाषा और समाधान पाने का संघर्ष हम जिस गहरे लगाव के स्तर पर प्रसाद और निराला में देखते हैं, वैसे हम बाद के कवियों में नहीं देखते। अतीत भाग का गौरव लेने का दृष्टिकोण उनका नहीं था। उसके सबसे वास्तविक और रचना-सम्वेद केन्द्र से अपनी संवेदना को सम्पूर्ण रखने की विन्ता जरूर उनकी सास अपनी विन्ता थी। यदि वह भाग हमारी मदद करती नहीं जान पड़ती तो क्या इसकी सारी जिम्मेदारी उन्हीं के मत्थे मड़ी जा सकती है? यह ठीक है कि जितना जो कुछ वे मानकर चल सजने थे, उतना मानकर चल सजने की सुविधा हमें नहीं है। हमारी परिस्थिति अधिक जटिल है (हर युग से कवि को अपना युग ही सबसे अधिक प्रतीत होता है, स्वाभाविक है)। पर इसी का क्या जरोसा है, क्या प्रमाण है, कि जो कुछ हम मानकर चल रहे हैं, वही सही है? प्रश्न यह है कि हमीने अपनी भाव्यताओं को वहीँ तक खूद बनाया है?

कुंवरनारायण ने 'आत्मजयो' की भूमिका में लिखा है कि भारतीय पुराकथाओं से भारतीय कवि उतना लाभ नहीं उठा सकता जितना कि यूनानी पुराकथाओं से यूरोपीय कवि उठा लेता है। कारण वे यह बताते हैं कि हमारे पुराकथाएँ अनिर्वाच्यत, भाषिक हैं अतः उनका धर्मनिरपेक्ष शुद्ध ज्ञान की दृष्टि से उपयोग करना बड़ी भारी समस्या है। यह मुश्किल प्रसाद और निराला के सामने भी पेन हूई ही होगी। उन्होंने कैसे इसका हल निकाला, यह क्या हमारे लिए बिलकुल भी बिचारणीय नहीं हो सकता? अगर हम उन हल से असन्तुष्ट हैं (असन्तुष्ट तो स्वयं कुंवरनारायण के 'आत्मजयो' हल से भी हैं, इसका क्या?) तो दूसरा हल खोजें। समस्या के नाम पर समस्या को इस तरह टाला तो नहीं जा सकता। भक्तिबोध के दायरे में "उत्तर के सिंहासन पर प्रश्न की तो नहीं बिछाया जा सकता।" स्वयं भक्तिबोध ने क्या अपनी कविता के लिए इस समस्या का हल नहीं निकाला?



## विश्वविद्यालयों का कवि

प्रत्ये—और सामग्री से साहित्यकारों द्वारा दिये गए पत्रों से—कम  
बड़े मनोरंजक और विद्याप्रद सिद्ध होते हैं, चाहे वे नितान्त गम्भीर भाव से लिखे  
हों चाहे निहायत, महत् छेड़छानी की गरज से। अब यों तो प्रसादजी भी लिख  
(पर्यायवाद) “लघुता पर एक ‘साहित्यिक’ दृष्टिपान” ही है : कौन कह सकता  
कि उनका इरादा मस्तील उड़ाने का था ? वे तो बेचारे अपने जाने एक सटीक कवि  
और परिभाषा ही दे रहे थे। आज अगर किसी को यह लगे कि वे बड़ी सख्त  
बड़ी बारीक चुटकी काट गए तो इसमें प्रसादजी का क्या दोष ! ... अपनी  
समझ है। श्रीकान्त वर्मा की समझ में छायावादी कविता शब्दों के खिलवाड़ के  
रिक्त कुछ नहीं है। ठीक है, आप भी उनसे प्रतिप्रश्न कर सकते हैं कि साहब ! कविता  
मात्र इसके अलावा और क्या होती है ? या कि खुद आपको ही कविता क्या  
मगर इससे क्या उनका प्रत्यक्ष कट जायगा ? इतना तो वे भी जानते ही हैं।  
एक प्रत्यक्ष वह होता है जो जानते-बूझते, पूरे होशोहवास में दिया जाता है।  
पारदर्शी प्रत्यक्ष होता है और कोई झाड़ नहीं देता। उसमें आपकी समझ के लिए  
करने की पूरी गुंजाइश होती है। समझ को सम्बोधित करने का यह भी एक  
तरीका है; उसे दुरस्त करने का भी, हालाँकि चिन्ता वहीं समझाने की अपनी  
है, जितनी कि समझें जाने की। कवियों के बारे में कवियों द्वारा दिये गए प्र  
व्यादातर इसी कोटि के हुमा करते हैं। किन्तु एक दूसरे प्रकार का प्रत्यक्ष भी हो  
है जो हमारी समझ को उकसाने के लिए नहीं, बल्कि उसे बहकाकर उस पर हा  
होने के लिए दिया जाता है। वह ठोस और अपारदर्शी होता है ताकि आप उसमें नि  
'समझ' (या समझहीनता) को न देख पाएँ।

अर्थात् “एकसाद विश्वविद्यालयों के कवि हैं” यह प्रत्यक्ष एक कवि की ओर

ही आया है, मत. इतनी उम्मीद तो की ही जा सकती है कि उक्त दूसरी कोटि का तो यह नहीं ही होगा। या फिर यह एक और तीसरी ही कोटि का फलवा होगा जिसके लक्षणों का पता अभी हमें नहीं है। हालाँकि हमें याद पड़ता है कि कुछ-कुछ इसी प्रकार की बात टी० एस० एलियट ने भी मॅथ्यू आर्नाल्ड की कविता के बारे में कही थी, "ही दूज एन एकेडेमिक पोएट इन द वेस्ट सेन्स आन द टर्म"। इसे कहते हैं—“डैम बिद फ्रेण्ट प्रेज”। मगर दूसरी ओर हम पाते हैं कि प्रसादजी को तो यह ‘फ्रेण्ट प्रेज’ भी नसीब नहीं है। मॅथ्यू आर्नाल्ड के साथ कम-से-कम इतनी तो गनीमत है कि धार्मिक काव्य के लक्षणों की शुरुआत उनमें देख ली जाती है। अतीत मोह और कर्त्तविक हम्मान के साथ-साथ थोड़ी बहुत सार्वक धार्मिकता (समसामयिक भाव-बोध) भी उसे बरही गई है। मगर प्रसादजी को तो वह सारवना भी नहीं है। उनमें धार्मिकता कैसे दूँदी जाए? हाँ, एक मुक्तिबोध को जरूर, जाने कैसे यह इतना ही गया कि समस्त छायावाहियों में प्रसाद ही एक ऐसे कवि हैं जो अपने बाद की पीढ़ी को बुनौती-सी देते हैं और उनसे निपटे बिना चलेगा नहीं; वरन् हमारी पीढ़ी के लिए तो वे हुए-न-हुए एक जैसे ही हैं।

तो क्या प्रसाद सचमुच इतने अल्पप्राण और अप्रसन्न कवि हैं कि विश्व-विद्यालयों की मुरझित कारदीवारी के बाहर जिन्दा न रह सकें? क्या उनकी सार्वकता सिर्फ इतनी ही है कि उन्होंने कुछ प्राप्ताओं को बौद्धिक व्यायाम का अवसर मुक्त कराया और भाष्यकारी की एक मोड़ अपने भास-वास बंदोर ली? क्या उनका दीर्घायु होना ‘कठिन काव्य के प्रेत’ की हैसियत से ही सम्भव है?

मुझे नहीं मालूम कि विश्वविद्यालयों में प्रसाद की वास्तव में कठिन काव्य के प्रेत की तरह पढ़ाया जाता है या नहीं; किन्तु इतना जरूर जानता हूँ कि विद्यार्थियों के बीच निराशा, पन्त और महादेवी के प्रति जितना उत्साह दीखता है उसका दग-माश भी प्रसाद की रचनाओं के प्रति नहीं दीखता। विद्यार्थियों में ही क्यों, कविता से जिन्हें कुछ भी लेना-देना है, ऐसे अपेक्षाकृत सपाने लोगों के बीच भी मुखिल से कभी कोई ऐसा मिल जाता है जिसे सचमुच प्रसाद का चस्का हो। ‘विश्वविद्यालयों का कवि’—अगर इस क्रम में व्यंग्य हो तो वह व्यंग्य भी ऐसा है जिस पर हँसा भी नहीं जा सकता क्योंकि अपने तमाम समकालीनों में प्रसाद ही ऐसा कवि है जिसके बारे में यह निर्विवाद कहा जा सकता है कि उनको समझने की शुरुआत ही विश्वविद्यालय में निरतने के बाद होती है क्योंकि मुझे तो यह विशेषता ही प्रतीत होती है कि जहाँ दूसरे कई कवियों के साथ धर्मग्रहण करने की सज्जना बढ़ने के साथ-साथ कविता का आस्वाद और मूग्य भी कम होता जाता है वहाँ प्रसाद में ठीक इसके विपरीत मामला है। एक तरह से प्रसाद की कविता का आस्वादन कविता के पाठक की रोम-बूझ की बगोड़ी बन जाता है। दूसरे कवि हैं जिनकी कविता हमें बहुत प्रीतिर जान पड़ती है लेकिन तभी पर, जब तब कि हम कविता के भीतर मुझे-नहीं का उदय नहीं करते, बहुत उपाश सिद्धि मवेदन और प्रत्याहुत जिज्ञासा के लिए उनका सामना नहीं करते। होगा यह है कि धर्मावेदन की मजबूती बढने के बाद-भाव उनकी कविता की महिमा

भी हमारे मन में घटने लग जाती है। पन्तजी की अनेक कविताओं का प्रभाव मेरे लिए इसी तरह क्षीण होता चला गया है। जबकि इसके ठीक विपरीत भाज से दस साल पहले प्रसाद की जो कविताएँ मेरे मन पर कोई छाप ही नहीं छोड़ती थीं—वे ही भाज मुझे सबसे ज्यादा विशिष्ट और सारपूर्ण लगती हैं। शायद ऐसा इसी कारण सम्भव हो सका है कि भव जाकर मैं उस मानसिक स्तर से किसी क्रूर सहानुभूति स्थापित कर सकने योग्य हो सका हूँ कि जहाँ पर, जहाँ से इन कविताओं का उद्भव हुआ है।

यहाँ पर प्रसाद की छोटी कविताओं का उल्लेख ही अभीष्ट है क्योंकि एक तो उनका महत्त्व अपने-आपमें भी कम नहीं है, बल्कि ज्यादा ही है, इस दृष्टि से कि जो उनके वैशिष्ट्य को नहीं समझ सकता, वह 'कामायनी' के साथ भी न्याय नहीं कर सकता। उनकी प्रतिभा की बनावट को समझने के लिए ये कविताएँ बुनियादी महत्त्व की हैं। यह ठीक है कि प्रसाद उन थोड़े-से कवियों में हैं जो नीति और स्फीति दोनों को समान परिमाण के साथ निबाह सकते हैं किन्तु इसके साथ एक दूसरा तथ्य यह भी है कि वे ऐसे कवि (भी) हैं जिनके रचना-क्रम में शुरू से आखिर तक एक खास किस्म की एकता, एक बुनियादी पर्युत्प्रेक्षा का 'पैटर्न' दिखाई देता है, मानो सृष्टि और अस्तित्व की मूलभूत धुनियों से निपटने के लिए, उनको अपनी जीवनानुभूति और वेदनान्न द्वारा सिद्ध और हल करने के लिए ही इन्हें कवित्व दिया गया हो। मानों इनकी कविता और इनकी यह पर्युत्प्रेक्षा सहजात हो, परस्परान्वित हों। ऐसे कवियों के साथ दिव्यत यह भा जाती है कि उन्हें पूरा पढ़ना पड़ता है; उनके विचार के प्रत्येक चरण को ध्यानपूर्वक समझना पड़ता है। इस दृष्टि से भी इन कविताओं का अध्ययन बहुत आवश्यक है। यह भी है कि शायद इन पर ध्यान एकाग्र करके ही हम 'कामायनी' के लिए अपेक्षित स्फूर्ति इकट्ठा कर सकते हैं और उस पर अभी हुई बाई छुड़ा सकते हैं।

ऊपर संकेत दिया गया है कि प्रसाद अपने अन्य सहकवियों की तरह प्रथम साक्षान् में ही प्राकटित करने वाले कवि नहीं हैं। हिन्दी में लिखने वाले ऐसे अनेक कवि होंगे जिन्होंने अपने विचारों के प्राथमिक स्रोतों पर पल और निराशा के प्रेरणा ली होगी। किन्तु विरला ही कोई कवि होगा जिसे प्रसाद उस दौर में प्राकटित कर रहे हों। कारण, प्रसाद में ऐसा बहुत कम, नहीं बल्कि जो किशोर कल्पना को उत्तेजित कर गये, किशोर और युवा आकांक्षाओं को स्फूर्ति दे सके। वे विराये हुए आदेश के, दुष्ट की प्रशंसा बोधनीयता के कवि हैं।

कौन प्रकृति के कवच काय-मा, वृक्ष-पत्र की मधु छाया में  
निजा दृष्टा-मा अचल पड़ा है, समुद्र समुद्र नगर काया में  
जिमी दृष्टि का यह विषाद है, छोड़ो मन यह गुन का कण है  
उत्तेजित कर मन बीड़ोंको, कवचा का विधाग्य चरण है  
प्रसाद उन कवियों में हैं जो अज्ञानाद्वय जगदी कवचक हो जाते हैं। यद्वत्

परिपक्व नहीं; बल्कि बगैरक जिज्ञासाओं से उत्पन्न। ऐसे कवि जल्द ही अपनी सत्यताओं को जीवन-जगत् के प्रति एक दृष्टि प्रकट करने के अनिवार्य संघर्ष में नियोजित करने की ओर प्रवृत्त हो जाते हैं। एकदम शुरू की कविताओं में ही :

भरा जो तुम्हो पाकर भी न,  
हो गया छिछले जल का मोन  
विदग्ध भर का विदग्ध अपार,  
सिन्धु-सा तेर गया उस पार  
न हो तुम्हो ही जब सन्तोष  
तुम्हारा इसमें क्या है दोष

... ..

क्या संपूर्ण रह जाती भाषा, भाव भी ?  
धरातल पर प्रकटित हो सकते हो नहीं  
अहो अनिर्वचनीय भाव-सागर पुनो,  
मेरी भी स्वर-सहरी क्या है कह रही

... ..

और वस्तु से जब तक कुछ छिटकार ही,  
मिसता नहीं हृदय को, तेरी ओर बह  
तब तक जाने को प्रस्तुत होता नहीं

... ..

इसीलिए यह कवि अपने मानसिक संघर्ष को, वाचनार्थों के अभावों को वे व्यक्तिगत देने की प्रेरित नहीं होता; बल्कि उसे अनवरत विस्तार-अंदन में रकर ही अपनी कविता प्राप्त करता है। व्यक्तिगत का सीधा प्रकाशन उसे 'मोंडा' ला है। प्रकृति पर अपने भाव-सन्देशों को थोपकर उनसे मुक्त होने की चेष्टा के लिये वह प्रकृति को पकड़ते हुए उसके ऊपर अपने अन्तर्जगत् को व्यबस्थित और भाषित करने का धैर्यपूर्ण प्रयत्न करता है :

आज इस घन की अविद्यारी में  
कौन समाल भूमता है, इस सजी सुमन-व्यारी में

... ..

किन्तु न मेरी करो वरीला प्राणधन !  
होड़ लगाओ नहीं, न दो उसे बना ।  
बसने दो भलमानित की दुर्घि चाल से,  
हृदय हमारा नहीं हिलाने योग्य है  
अमरकिरण हिमकिन्तु, अपुर मकरन्द से  
बनी मुखा रत्न की है हीरक पात्र में,  
मत छलकाओ इसे, प्रेम-परिपूर्ण है ।

घोर अनुभव का यह तज्जुब पार

मुझारी सन्तानता निषास, चट्टान से चुकी, न बेनी दीन  
मीचकर क्या काग वापस, कून भी हाथ न आया  
मीन मीरवमाया की मुष्टि  
बीनता की करती थी मुष्टि

२, दूसरी घोर यह प्रमान, भीर धरवा

मुष्टि में सब-कुछ है ममिरास,  
कभी में है उन्मत्ति या ह्वास  
धना तो अपना ह्वास प्रमान,  
तनिक देखो तब यह सौम्य

३, हमने भी गहरे

कण्य सौरभ वायुमण्डप की तहें  
अन्तरित विनाल में हैं मित रहें

स्वाभाविक ही, इस प्रकार कवि-मन के भावावेग आनात्मिक अनुभूति में डलते  
गै जाने हैं। बाह्य विषय, ऐन्द्रिय संवेदना का जगन् कवि-नल्पना के लिए कलात्मक  
स्वास के उपरारण जुटाने के बजाय उसे एकाग्र संवेदन और अर्थान्वेषण की प्रेरणा  
ता है। प्रमाद में प्रारम्भ से यह कथन स्पष्ट है : अपनी ही अनुभूतियों और भाव-  
विशेषों के अध्ययन-मनन की प्रवृत्ति...

बात कुछ छिपी हुई है गहरी  
मधुर है श्रोत, मधुर है गहरी  
...

स्मरण हो रहा झेल का कटना  
कल्पनातीत काल की घटना

जोकि भावे जाकर ऐसी प्रीति-परिपक्व, तद्विलम्ब व्यञ्जनापूर्ण वाक्य-पंक्तियों का  
सृजन करती है...

चढ़कर मेरे जीवन-रस पर  
प्रलय चल रहा अपने वय पर  
मैंने निज दुर्बल पद-बल पर  
उससे हारी होड़ लगाई

ये पंक्तियाँ मुझे बरबस प्रख्यात मेटाफिजिकल कवि एण्ड्रू धावेल का स्मरण  
करा देती हैं—

“वट हार्क अपॉन माइ फ्लस आइ हियर  
टाइम्स ह्योलिंग चैरियट ड्राइंग निपर  
...”

प्रमाद की वीक्षकता कोई अनन्त ऊपर से बोया हुआ भूल्य नहीं है; वह उनकी  
जिजीविषा की अनिवार्य उपज है : उनके अन्तर्जीवन की अनिवार्य लय और दिशा...

अपनी अनुभूतियों के प्रति उनकी काव्यात्मक प्रतिक्रिया सर्वथा उनकी अपनी है, सर्वथा मौलिक और अनूठी। यह कहना कि शुरू से ही उन पर किसी विचार-दर्शन का अनुगम था, निहायत समतल होगा। उन पर किसी का अनुगम नहीं था। यदि अनुगम था भी तो, वह उन्होंने स्वेच्छा से परिश्रमपूर्वक अदित किया था। जैसा कि पहले भी संकेत किया गया, उनकी प्रारम्भिक कविताओं में ही अपनी निजी अनुभूतियों के प्रति एक ऐसी गहरी ईमानदारी और आत्मोपनिषत्प्रकृति मिलती है जैसी कि विरले ही कवियों में पाई जाती है। "जब लेता हूँ, आमाही हो, बत्तारियों से दान/कर्मियों की माला बन जाती दलियों का हो गान/विकसता बड़नी हिमकन में, विश्वपति। तेरे भोगन में/जब करना है कमी प्रार्थना, फर संकलित विचार/तभी कामना के नूपुर फी हो जानी भनकार/बमटूत होता है मन में/विश्व के नीरव-निर्जन में/..."

अपनी अनुभूति को कल्पना द्वारा नाना प्रकार से अलंकृत करने—मिनती जैसी वह है, उसमें बड़ी दिखाने, अनिर्दिष्ट करने की बजाय—वे उसे समझने-बुझने की कोशिश करते हैं। इसी से उनकी अभिव्यक्ति में एक सहज गरिमा है, ताप व तीव्रता नहीं। और कौन यह सजता है कि इस कविता में सौन्दर्य नहीं?...

मनोवृत्तिहीन सप-कुल-भी यों तो रहैं,

अन्तःकरण नवीन मनोहर मोड़ ।

—स गगन-सा शान्त हृदय था हो रहा,

बाह्य आन्तरिक प्रकृति सभी सोती रह

प्रसाद प्रतीकों से बहुत काम लेते हैं। उनके यहाँ हर चीज प्रतीकत्व प्राप्त कर लेती है। प्रसाद केरा जल, तो पन्थ के टीक विपरीत हैं। पन्थ में धर्म (धर्म-कर्म) अधिपति सामान्य मनोभूमि का होता है : उसको वे कल्पना (और कैसी) से, इच्छित विस्तार और धर्म-धर्म में फैला लेते हैं। प्रसाद अपने बोध में छने हुए धर्म को शब्द के जरिए और भी ज्यादा छानकर गाढ़ा कर लेते हैं। पन्थ में शब्द ही बस्तु हैं, प्रसाद में शब्द बेबल इंगित हैं... उन्हें शब्दों के स्वरूप में ज्यादा दिनचर्या नहीं। यदि पन्थ की कविता में शब्द ठोस हैं अपेक्षाकृत, तो निराशा में वे अधिक द्रवित हैं और प्रसाद में सीधे उद्घाटन। कोई धारक नहीं, यदि हम पाएँ कि लगभग एक-जैसी विषय-बस्तु की लेकर कविता करने हुए पन्थ सबसे ज्यादा शब्दों का प्रयोग करते हैं; निराशा उनमें कम; और प्रसाद सबसे कम। पन्थ में शब्द अलग-अलग पक्षोपारी के दुःखों से पीड़ित हैं; निराशा में रिमेलिने बहने-मे...; प्रसाद में वे घनत्व-मे हो जाते हैं...। एक-एक शब्द की भाँति पाइ-पाइकर देखना होता है। पूरे शब्द को तीन-तीन, बार-बार बार पढ़ना होता है। तब जाकर उस शब्द की सही जगह का ध्यात लगना है। शरीर में वह जहाँ रखा होता है, वहाँ वह होता ही नहीं—कहीं और... वहीं और

मूर्च्छित न रहे ज्यों पिए सरस  
 सुख-सहर उठा रो सरस-सरस  
 लघु-लघु सुन्दर-सुन्दर अविरल  
 तू हंस जीवन की सुपराई  
 हंस से भय, शोक, प्रेम या रण  
 हंस से काता पट ओढ़ मरण  
 हंस से जीवन के लघु-लघु क्षण  
 नाविक अतीत को उतराई

प्रसाद के यहाँ कुछ छन्द 'रुड़ पदों' की तरह बार-बार दुहराए जाते हैं मानो उनके बिना उनका काम ही न चलता हो। मजे की बात यह है कि वे अपने और उस तरह चलते नहीं जैसे कि किसी दूसरे कवि में चलते। बल्कि वे 'रुड़ पद' भी दूसरे कवियों द्वारा प्रयुक्त 'रुड़ पदों' की अपेक्षा कहीं अधिक सार्थक और जानदार प्रतीत होते हैं। उदाहरण के लिए प्रसाद 'मधु' या 'माया' से जितना काम ले लेते हैं, उतना पन्तरी 'स्वर्ण' को उनसे कई गुना ज्यादा पुकारकर भी नहीं ले पाते। विशेषण उनके यहाँ कम हैं : वे उन पर बहुत कम निर्भर करते हैं। उनका एक खास अपना सहवा है : खास अपनी 'लय' जो अपने निरन्तर धीमे-धीमे के अन्त पर हमारे मन को पकड़ती है।

वे अनेक भावों की सजावट नहीं दिखाते; न किसी भावेन में बह जाते हैं। वे भाव को अजित करते हैं गहन चिन्तन-मन्थन द्वारा; और उसे फिर शब्दों द्वारा आकर्षित करते हैं। उनमें ज्यादा अन्तर्मुखता शायद ही कोई दूसरा कवि होगा। कविता उनके लिए आत्मनिष्पत्ति से ज्यादा अपने आत्मसौख्य-आत्मपरिष्कार की जाँचते-समझते रहने की प्रक्रिया है। वह प्रथमतः उनके अपने लिए है। उसमें बहुत धीरे या उबाव नहीं है;—केवल निचरा हुआ तत्त्व है : सर्वद्वन्द्विक अनुभूति और ज्ञानात्मक चेतना दोनों के दीर्घकालिक संगीकन से निष्पन्न हुआ सार-तत्त्व। उनका अनुभव-सर्वेदन जब तक शोषित-परिशोषित होते-होते एक स्थायी बाध का, विचार का गोरब प्राप्त नहीं कर लेता, तब तक शायद उन्हें अभिव्यक्ति का कोई उगाह ही अनुभव नहीं होता। और जब वे उसे अभिव्यक्त कर रहे होते हैं तब भी मानो वे अपने को ही सम्शोषित करते होते हैं; इसलिए कि उनके सर्वेदनशील मन और अर्थान्वेषिणी चेतना के बीच जो झंड रहा है, उसका पर्यवसान पूरी तरह उस कविता में हुआ है या नहीं, यह शंका उन्हें कभीन दिए रहनी है। इसलिए वे विचार-सर्वेदन के उग सविमल स्वरूप को अपनी बुद्धि और संकल्प की पूरी एकाग्रता के साथ अपने सामने प्रस्तुत करना चाहते हैं।

नहीं; प्रसाद रस्यवादी कवि नहीं है। वे प्रथम और धीमे-धीमे से बौद्धिक कवि हैं। अनुभूति की बौद्धिक प्रतीक व्यवस्था के, अनुभूति और बुद्धि के गणनात्मक संश्लेष के कवि हैं।

घरे छा गई है मुली-सी, यह मधुञ्जतु वो दिन को  
छोटी-सी कुटिया में रच दूं, नई व्यथा-साधिन को  
मेरे विससय का समु भव यह  
आह खलेगा दिनको ?

प्रसाद की दुःखता भाषा की नहीं, भाव की है। उस एक भाव तक (जो कि अनेक भावनाओं, संवेदनाधाराओं और विचारों का समायन होता है) पहुँचने की प्रक्रिया उनकी कविता में उजागर नहीं होती। स्थूल अर्थ में जिस आत्मनिष्पन्न बहारा जाता है, वह उनके लिए महत्त्वपूर्ण नहीं है। ज्ञान, संवेदन और भावेग जब परस्पर क्रिया-प्रतिक्रिया के दौर से गुजरकर चिन्तन-मनन द्वारा अपनी संवत्सरा खोकर बिर हो जाते हैं—“तभी वे लिखने बैठते हैं। निष्कर्ष वे नहीं देते; निरावेग हंग से, विष्णु प्राण की समूची सलक के साथ, भाषना के पूरे मोडुमार्य में शब्द को दे दिए जाते हैं—

सुम हो कौन और मैं क्या हूँ  
हसमें क्या है घरा, मुनी  
मास-जसवि रहे बिर-बुम्भित  
मेरे लितिव ! उबार जनी।

इस आधार और और कवि-कर्म के साथ बहुत अन्तरात्मिक सम्पृक्ति का ही परिणाम है कि ऐसी कविता और दिमाग में चुमझती पंक्तियाँ रची जा सही

मैं हूँ यह बरवान सदाय क्यों  
लगा गुंझने जानों में  
मैं भी बहने लगा 'मैं रहूँ'  
छावत मध के पानों में

‘मे चल भूँडे मुलाभा देकर’ पलायन की भाषाभाषा से प्रेरित नहीं है। वह प्रसाद के कवि की स्वाभाविक और व्यापक भाव है। “जहाँ सौम-सी जीवन्-छाया/झीनी अपनी बोलन बसाया, नील मन से बुलवाती हो/ताराओं की पौन बनी है/जिन मन्गीर मधुर छाया में/बिबल बिबलट बन भाया मे/बिमुना बिमु-मी परे दितार्/दुल-गुल बानी सय बनी है/...” यह बोलाहल की अपनी से पकराने वाले दुर्जन-दाग कवि का गीत नहीं है। प्रसाद दिन के कवि नहीं हैं : वे ‘अम-विषय लितिव-जैला’ के कवि हैं। इसलिए नहीं कि वे दिन का सामना नहीं कर सकते, बल्कि इसलिए कि उन्हें अपनी कविता बही कर मिलनी है। कवि के रूप में उनकी ओर उसी ‘मन्गीर मधुर छाया’ की है जिसमें ‘बिबल-बिबलट बन भाया’ में ‘दुल-गुल बानी बिमुना’, ‘बिमु-मी दितार्’ पड़े। एक-एक शब्द पर ध्यान दीजिए : कवि कविनी पहरी बाज यह रहा है। ‘नील मन से बुलवाती हो, ताराओं की पौन बनी है’—“यह किस क्षणिकीय स्थिति का विषय है ? नील छाये-छाये से दृष्ट नहीं है। वह कोई निरपेक्ष स्वतन्त्र-नील नहीं है। न वह अनिर्वाण है। वह जीवन की प्रकाश अन्धधुल अन्धधुल है। जहाँ माधुर्यवाद समाप्त हो सके। जहाँ प्रकाश होता; पर ऐसा प्रकाश जिसमें चम्पू नहीं, उनका आनन्द-मय भाव आता—”। जीवन की कविता का जो अन्तरात्मक अन्तर कवि के



अजित किया है, उगी का मर्दन घनगन्धर्वोत्तम उमे घनीष्ट है ।

सन्ध्या और रात्रि के बिज ही प्रमाद में गरने जात है । और ही उ  
इसी कविता की अन्तिम पंक्तियाँ देखिए—

अम-विधाम अजित वेता से—जहाँ मृज्ज करने मेमा से

अमर जागरण उपा-नयन से, बिजराती हो ज्योति घनी रे

...ताराघो की पानि मी 'घनी' बी और यह ज्योति मी 'घनी' है ।

जीवन छाया के नील-नयन में कुनके हुए जीवन का रागिभूत संवेदन ही च  
परिष्कृत अन्धकार की चाह सेना हुआ उनके भीतर, उनकी निविड़ सम्पुर्ण  
पुन. मृजित होकर, अमर जागरण की ज्योति बनकर उपा नयन से (बाह  
विचोर्ण होता है । यह 'घनी ज्योति' मृज्ज की (पूर्ण में से पूर्ण के मृज्ज की) है  
ये यह 'अमर जागरण' है ।

आपने देखा होगा कि 'उपा' के अंकन में जो अश्रुत्व प्रमाद में है, वह  
दुर्लभ है ।



प्रमाद जिस युग में कविता करने लगे, वह युग—प्रमाद जिस संस्कृति के  
हैं—उस संस्कृति की सन्ध्या सरीखा है । हम पाते हैं कि हमारे जातीय-सांस्  
इतिहास की सबसे प्रखर आत्म-चेतना प्रसाद में ही मिलती है । निरचय ही प्रा  
अतीत का गौरव-गान किया है किन्तु वे उस तरह अतीतजीवी नहीं थे । अती  
कवि के लिए उस तरह अतीत है भी नहीं । नहीं तो अन्य कवियों की तरह  
वर्तमान दुरवस्था पर आँसू बहाते दिखाई देते । जबकि उनकी रचनाओं में अती  
तह स्पष्ट और सृजित है मानो वह वर्तमान की ही बात हो । कुछ कविय  
अतीत से तादात्म्य की—अतीत के माध्यम से आत्म-स्थितियों के सामान्यता की  
क्षमता, स्वाभाविक और जन्मजात होती है । प्रसाद ऐसे ही कवि हैं ।

वे पलायन के कवि नहीं हैं । देखने की बात है कि उनका नाविक भी  
मुलाका देकर आखिर ने किस ओर को जाता है ? ...वहीं न, जहाँ "अमर जा  
उपा नयन से बिजराती हो ज्योति घनी रे" ? क्या यहाँ भी अम की मुँजाइस है

और यह नाविक कौन है ? ...स्वयं काल ? स्वयं कवि का इतिहास-बोध भी  
सायद ! ऊपर प्रसादजी की एक बहुत निजी छाप वाली कविता उद्धृत की गई है  
"घो री मानस की गहराई" । नाविक अतीत को उतराई । ... पर यहाँ पर  
थोड़ा और से देख लिया जा सकता है ।

व्यक्तिगत कवि-मानस की गहराई को अतीत रूपी नाविक ही जान सकता  
वर्तमान की—कितने ही सधु क्षणों की नीकाओं को वह वेता है । प्रतिदान इतना ही  
हम उन्हें—एक-एक क्षण के 'गुण' की—पूरे मन से जी सकें । कोई भी अनुभूति हम  
सवेदना के समूचे प्रसार में से सभी उत्तीर्ण हो सकती है जब हम नाविक अतीत  
उसकी उतराई दे सकें, क्योंकि वही हमें उतारता है । क्योंकि वह नाविक हमसे-  
हमारे व्यक्तिगत मन से—बड़ा है; क्योंकि वह पूरी ज्ञान के अनुभवों का रागी

व्यक्तित्व है। एक गहरे अर्थ में वह हमारा 'इतिहास-बोध' है। हमारे व्यक्ति-मानस की गहराई को वह जानता है, जिससे से कि सारी जीवनानुभूतियाँ उत्तीर्ण होना चाहती हैं। यह 'गहराई' भी स्वयं क्या है, किसकी है?—“तेरा विषाद-द्रव तरल-तरल, मूँचिन न रहे ज्यों पिए गरल—” यह तरलता कोई भावुक, हमानी तरलता नहीं है—

इस नील विषाद-गगन में, सुख चपला-सा दुःख-घन में  
जिर बिरह नबीन भित्तन में, इस भ्रम-भरोचिका बन में।

यह 'नील विषाद गगन' ही वह 'नील नयन' है जो 'तारामों की पाँति' झुलकाता है।

अतीत हमारे व्यक्तिगत जीवन का भी होता है जो पल-पल हमारे वर्तमान को प्रभावित करता है और उससे प्रतिक्रित भी होता है। यह अतीत जो स्वयं-सिद्ध, स्वयं-सूत सत्ता है जो हमारे सहयोग के बिना भी अपना काम जारी रखता है। हाँ, खुली संवेदना होनी चाहिए वर्तमान 'क्षण' की अनुभूति के प्रति; तभी अतीत भी उसे हमारी सम्पूर्णता में रचा सकता है; हमारे 'अन' का अंग बना सकता है। प्रसाद की कविता का 'नाविक' यहूद प्रसाद के कवि का व्यक्तिगत अतीत ही नहीं है; वह एक प्रकार से सम्पूर्ण जाति का अतीत है; संस्कृति है; सामूहिक संवेदना भी आप चाहें तो उसे कह सकते हैं। वही हमारे क्षणिक अस्तित्व को सनातन काल में से उत्तीर्ण करता है।

व्यक्तिगत विषाद का मोल विद्व-वेदना की प्रगाढ़ अनुभूति (कण्ठा) में; और उस अनुभूति को अपनी सांस्कृतिक चेतना एवं इतिहास-बोध के द्वारा सर्जन-आत्मक सार्थकता एवं संतुलन देने की प्रेरणा—यह है कवि के रूप में प्रसाद की आकांक्षा—महत्वाकांक्षा भी, आप चाहें तो कहें उसे।

हो सकता है प्रसाद की कविता अपने उदगम में, मूल प्रेरणाओं में अत्यन्त व्यक्तिगत हो जैसी कि किसी भी कवि की कविता हो सकती है, होनी ही है। हो सकता है कि व्यक्तिगत वैकल्य और विषाद के बहुत अनुभवों ने भी उन्हें कवि बनाया हो; किन्तु उनकी कविता में ये प्रेरक मूल 'हृत्कंपन' की तरह अन्तर्धान हो जाते हैं, जो कि चुपचाप रच-पच गए हैं;—“विचारों, भाव-तरंगों में डलकर अपने-आपको भूल गए हैं। ऐसा लगता है जैसे प्रसाद अपनी अनुभूतियों को सीधे 'बुद्धि' और 'आत्मा' में परिणत करने के लिए ही कविता करते हैं; उन्हें अपना शरीर नहीं बनाने देते। शरीर में तो हृत्कंपन तब भी अधिक स्पष्टता के साथ रचता है; मन और अस्तित्व तक पहुँचने-पहुँचने तो उसकी गति बहुत ही सूक्ष्म-विरल हो जानी होगी। ऐसा समझने का कोई कारण नहीं कि प्रसाद में किसी भी अन्य कवि, भक्तजन विराना की ही, घनेला संवेदन-आमना कम थी। एवमात्र और महत्वपूर्ण अन्तर यह है कि प्रसाद की कविता में वह संवेदन अधिक सम्बाध पार करके, अधिक जटिल स्वरों से स्वरर मन्थन होना है और इसीलिए स्वभावतः उस तक पहुँचने के लिए हमें सावध परिश्रम भी आश करना पड़ता है। कवि के लिए जो स्वाभाविक है, वही हमारे लिए अमनाप्य और दोषाभ्य भी हो जा सकता है।

प्रगाढ़ की रामायण ऐश्वर्य का कवि बहने के बजाय गिरगिर के ऐश्वर्य का कवि बहना अधिक उपयुक्त जान पड़ता है। रामायणक ऐश्वर्य की बान ही की जाय, तो यह उनसे क्या-भाङ्गिय में अधिक है। कविता में वे अधिक निरिक्त, अधिक माग्य हैं। अगर कहा गया कि व्यक्तिगत अनुभव-श्रम की तात्त्विक स्तरा और तीव्रता उन तक उनकी कविता में नहीं मिलती। यह भी कहा गया कि उनमें अनुभूति घनता गरीब रचकार सीधे-सीधे अपना मस्तिष्क, अपनी 'आत्मा' रखी जान पड़ती है। इसका भाग्य यह, कि उनकी कविताओं में भाग्यता नहीं है। इस बात को सही-मही समझने की जरूरत है। यदि उनकी जीवन-वेगना पंखों की तरह स्वच्छ और कायवीय होती तो कहानी-उपन्यास की ओर उनकी प्रवृत्ति ही नहीं होती; न उनमें इतना रूप-रंग, चरित्र और मानवीय वैविध्य मृजित होता। हमें स्मरण रखना होगा कि हिन्दी कहानी में यथार्थवाद की नींव उन्होंने ही डाली थी। ठेठ यथार्थवादी कहानियों की तो बात ही क्या, 'ममता' और 'आकाशदीप' जैसी माधोन्मुखित कहानियों का भी थोड़ा-सा विश्लेषण यह सिद्ध करने के लिए काफी होगा कि उनकी भी बुनियाद दोस मनोवैज्ञानिक यथार्थ पर रखी गई है। इसीलिए भाषा की एक समिजात दूरी के बावजूद, रवि-सम्बन्धी सारी कठिनाइयों के रहते भी उनका प्रभाव हम पर पड़ता है और हमारा मन एकाएक यह मानने को तैयार नहीं होता कि वे रचनाएँ नरवर भी निर्र हो सकती हैं। नहीं, हम यही सोचने की विवश होते हैं कि यदि प्रसाद की कविता में बाँधित मांसलता भी नहीं है, तो इसका कारण उनकी अवामता ही नहीं है। यह भी तो हो सकता है कि वे कविता में अधिक सूक्ष्म उपकरणों से काम करना चाहते हैं या कि कविता की उनकी धारणा ही यह है कि वह एक अत्यधिक सूक्ष्म उपकरण है अनुभूति के यथार्थ को पचाने और आत्मासात् करने के लिए। इस प्रकार वहाँ उनका उद्देश्य और भाव ही भिन्न हो जाता है। निराला और प्रसाद की कुछ पत्तियाँ सामने रखकर देखिए :

कहाँ

मेरा अधिवास कहाँ ?

क्या कहा ? शक्ति है गति जहाँ ?

भला इस गति का शेष

संभव है क्या ?

करण खर का जब तक मुझमें रहता है आवेश ?

यह है निराला। अब जहाँ प्रसादजी पर कान लगाइए :

निर्भर कौन बहुत बल स्नाकर, बिलसाता ठुकराता फिरता

खोज रहा है स्थान घरा में, अपने हो चरणों में गिरता

निश्चय ही निराला अधिक आत्मीय लगते हैं; क्योंकि उनका 'टोन' अधिक

नजदीकी का, सहज-संलग्नी और मुक्त-मुसर-वैयक्तिक है। तुलना में प्रसाद का स्वर

और 'वैयक्तिक' नहीं प्रतीत होता; एक पर्वत-सा उनके और हमारे बीच

उनका टोन, उनका सहज अधिक निर्वैयक्तिक लगता है। फिर भी, कौन

कह सकता है कि प्रसाद कम भाविक हैं ? निरालाजी का कव्य उनकी पंक्तियों में प्रवाहित होता चतता है : उसमें गति है और उसे इसी रूप में हम देखते-अनुभव करते हैं । प्रसादजी में गति 'विवि' बन गई है । उनका कव्य गति से भागे बड़कर विधि में समाहित होता हुआ कविता में उतरा है ।

एक बात और... प्रसादजी पहले घरों में संस्कृति के कवि हैं । उनके शब्दों का संसार पावनता, सरलता और गरिमा के एक अद्भुत रासायनिक यौगिक से रचा हुआ जान पड़ता है । व्यक्तिगत संकल्प और निराशा की तीव्र संवेदनाएँ उनके काव्य में अभिव्यक्त नहीं होती । "स्नेह-निर्भर वह घमा है, रेत ज्यों तन रह गया है" जैसे तीव्र-वेधक आत्मविश्लेषणों उनके यहाँ दुर्लभ हैं । फिर क्या कारण है कि उनकी कविता का अनुभव एक पहले आदास का अनुभव भी होता है ?

प्यार भरे श्यामल अम्बर में अब कोकिल की कूक अधीर  
मृत्पक्षिपत्त बिछली पड़ती है, वहन कर रहा उसे समीर  
तब क्यों तू अपनी झोलों में जल भरकर उदास होता  
और आहूता इतना मुना—कोई भी न पास होता ?  
बंचित रे ! यह किस असौख्य की विकल कल्पना का परिणाम ?

यह 'अतीत की विकल कल्पना' ही मानो कवि की कविता का प्रमुख उद्देश्य है : अतीत का संमोह नहीं; 'अतीत की विकल कल्पना' जो कि एक सामान्य नितान्त आत्मीय-व्यक्तिगत भी है और सामूहिक-सांस्कृतिक भी । एक ओर 'पेड़ोला की प्रति-ध्वनि' में :

आह इस खेवा की !

कौन घामता है पतवार इस अल्पक में  
अन्धकार-पारावार गहन निरति-सा  
उमड़ रहा है ज्योति-रेखाहीन क्षुब्ध हो  
झोंब ले चला है काल-धोवर अनन्त में  
सात सफरी-सी भटकी है किसी आशा में

और दूसरी ओर,

सागर-लहरों-सा आलिंगन निष्फल उठकर गिरता प्रतिदिन  
जल-वैभव है सीमाबिहीन, वह रहा एक जन को निहार  
धीरे से वह उठता पुकार, मुझको न मिला रे कभी प्यार  
इस विरज डालियाँ भरी मुकुल, झुक्तों सौरभ-रस लिए अनुल  
अपने विषाद-विष से झूझित, धीरे से बिखर बार-बार  
धीरे से वह उठता पुकार ।

पागत रे ! वह मिलता है कब, उसकी तो देते ही हैं सब  
आँसू के जन से गिन-गिनकर, यह विरज लिए है आँसू उधार  
■ क्यों फिर उठता है पुकार, मुझको न मिला रे कभी प्यार ।

अपने 'विषाद-विष से झूझित' जन की कवि ने विम प्रचार जगाया है, यह

देखिए; और तुलना कीजिए पहली कविता से "तेरा विषाद-द्रव तरल-तरल, मूर्च्छित रहे ज्यों पिए गरल, सुखलहर उठा री सरस-सरल, तू हंस जीवन की सुघरई..." यह है इस कवि के आत्म-परिष्कार, आत्म-विकास की अनिवार्य दिशा और सूचना



अन्य छायावादो कवियों के बीच प्रसाद की स्थिति को समझने के लिए तुलनात्मक अध्ययन के विवेचन में इकट्ठा हो गया होगा। तथापि उस अन्तर को स्पष्ट करने के लिए शायद इतना काफी नहीं है। यद्वहाल प्रसाद का 'नहर' शीर्षक कविता को पढ़ने के दौरान मेरे दिमाग में दो कविताएँ आती थीं: एक तो पंतजी का 'हिलोरो का गीत' और दूसरी निराला की 'तरंगों के प्रति'। तीनों कविताओं को साध-साध रखकर पढ़ने से मुझे लगा कि इस तुलना से हम कुछ और निकटता हासिल कर सकते हैं। तीनों का तुलनात्मक विश्लेषण यहाँ पर शायद अप्रासंगिक न लगे। जरूरी होगा कि इस विश्लेषण से गुजरते हुए कविताएँ सामने हों। समूची उद्धृत करना तो संभव नहीं है: इतने सहयोग की अपेक्षा पाठक से की ही जानी चाहिए।

पंतजी की कविता में सौन्दर्य-संवेदन और धर्म (कथ्य) की स्थिति एकाकार नहीं है। दूसरे शब्दों में हिलोरो का संवेदन कवि की अन्य जीवनानुभूतियों से—व्यापक जीवन की उसकी पहचान और संवेदना से—खुड़कर एकाकार नहीं होता। मुख्य प्रेरणा वहाँ एक दृश्य-नीमृदय से मुग्ध होने और उस मुग्ध भाव को शब्दबद्ध करने की है। वह सौन्दर्य चीजों से उतरकर हमारे अन्तर्जीवन की नहीं पकड़ता। "घबने ही मुख से चिरचबल, हम खिल-खिल पड़ती है प्रतिफल..." एक दृश्य-संवेदन दूसरे समानात्मक दृश्य-संवेदन को उकसाता है और विम्व उलगूँ करता है। 'खिल-खिल' में निर्गमिणावृत्त भी है और कृत्यों की गिलावट भी। आगे बढ़ती पंक्ति में इनको और स्पष्ट किया दिया गया है "जीवन की सतिपा में लहलह, निराला इच्छा के नव-नव दण्ड"। इनके तुरन्त बाद 'राम' का विम्व कवि की मूर्ध में आता है। 'तुम मधुर मरन मुरली की ध्वनि/गुह-गुलिन नाथ, मुख से बिह्वल/हम तुल्य मृग्य करती दिगमिथ/भाग-भाग पड़ना उरतें अथर्व/..." एक-एक खोरा इकट्ठा करके धिन को पूरा कर दिया गया है। पढ़कर स्पष्ट हो जाता है कि कवि को दृश्य-निर्गम ही आसीद है: उसका स्वयं का व्यक्तित्व उस दृश्य-संवेदन से सम्पृक्त नहीं होता और तब; वह घमण, घमण्य एक दृष्टि-विम्व को रखने-मराने, उसे पूरा उमारने में संलग्न है। उसकी अनुभूति प्रथम और अन्तिम रूप में नीमृदय (छवि) की ही अनुभूति है; अर्थात् अनुभूति या आसिद जीवनानुभूति नहीं। 'नहर' का जीवन उसके जीवन से घमणया हुआ है। नहर का जीवन भी उसकी घमि और 'निकरे हारव' में है; सतिपा में नहीं।

किन्तु अन्य की चार कविताएँ बताती हैं कि वह सौन्दर्यानुभूति की ही मुक्त और निराला नहीं है। यहाँ कवि धर्म को निर्गम रहा है—इस तरह कि मुख सौन्दर्यानुभूति पर वह उल्लेख जैसा लगता है। एक आसिद पदमादुर्गुड से प्रेरित आन

इती है ये पंक्तियाँ :

बिद जन्म-मरण को हँस-हँसकर,  
हम आनिष्ण करतीं पल-पल  
फिर-फिर धीमे से उठ-उठकर,  
फिर-फिर उसमें हो हो धोमल



'लहलह' और 'खिलखिल' में जिस प्रकार कवि की अनुभूति का स्पन्दन है उस प्रकार इस 'बिद जन्म-मरण' में नहीं। वहाँ कविता है - यहाँ कविता से क्यादा तम्यहृदि।

कुल मिलाकर यह एक स्थिर चित्र है। हम घलग-घलग शब्दों के संवेदन प्रकटित होते हैं। रास का चित्र भी उस तरह गतिमय-सजीव नहीं हो पाता। ह तो छन्द की लय ही उतनी स्वतंत्र और लचीली नहीं; दूसरे, कवि ने रास के म्व की उद्भावना एक सादृश्य के रूप में द्विचोरो के चित्र-संवेदन को पुष्ट करने लिए की है; वह भावना उतनी नहीं जितनी उद्भावना है, भावग उतना नहीं तना कि रूप-संवेदना।

ध्रुव निराला की 'तरंगों' का अनुभव लीजिए और दोनों कवियों का अन्तर स्पष्ट—

यहाँ रास का संकेत देने वाला कोई शब्द नहीं है—सिवा 'मण्डलाकार' के, के अनायास ही तरंगों का सहज विशेषण बनकर आ गया है—फिर भी चित्र में का पूरा सजीव स्पन्दन अनुभव होता है। पंक्त में 'मदन-मुरली की धुन' भी है, रों के 'गुह-गुलिन नाचने' का चित्र भी है। रूपक को अच्छी तरह स्पष्ट कर दिया है। किन्तु निराला की पंक्तियों में शिल्प का वंसा संवेदन उद्योत नहीं है। एक भावना, एक रसावेश है जो तरंगों से उत्पन्न होकर तरंगों से ही समाप्त हो है, और उन्हें भी अपने भीतर खींच ले जाता है। "किस अन्त का नीला न हिला-हिलाकर, जाती हो तुम सजी मण्डलाकार".... यह दृश्य-संवेदन अनुभूति क ही क्षण में पूरे चित्र को प्रणय सजीव कर देता है। किसी सादृश्य-चित्रार रत्नमय महसूस ही नहीं होता।

यह एक पूरी चित्रानुभूति है। दूसरे पंथाक में यह संवेदन अपनी ही लय-से दूसरे संवेदनों को अपनी ओर आकर्षित कर लेता है। यहाँ चित्र अपने-आप है, उसमें सभी कवि की आत्म-स्थिति का अवभाव-जुड़ाव नहीं है। वह एक सौन्दर्य का निरपेक्ष-सम्पूर्ण संवेदन है। दूसरे पंथाक में यह संवेदन और आन्तरिक बनकर कवि के अन्तर्जीवन में और गहरे उतरता है, दूसरे शब्दों अनुभूति और अधिक 'जीवन' समेटती है अपने प्रवाह में, और यह 'जीवन' के अपने 'जीवन' से अभिन्न है; उस पर आरोप नहीं है, न उसकी मनाबत। का जीवन और मनुष्य का जीवन दोनों एक-दूसरे में प्रवाहित होने लगे हैं।

अन्ध-अन्ध-गति कभी पवन का भीम मंग उद्भास

छाया-शीतल तट के तल आ तलतीं कभी उदास

क्यों तुम भाव बदलती हो  
हँसती हो, कर मलती हो।

यहाँ सहर्ष 'कवि' हैं और कवि 'तुम्हारे'...। किन्तु इसके फौरन बाद 'तुम्हारे' फिर सहर्ष हो जाती हैं और दूसरा पैराग्राफ पहले की लय को फिर समेट ले जाना है (चंचल चरण बढ़ाती हो, किससे मिलने जाती हो ?)

पहले की टेक दुहराकर मूल संवेदन की एकता को व्यञ्जित करते हुए कवि बड़े भारीक प्रच्छन्न कौशल के साथ दूसरे पैराग्राफ का नया संवेदन भी उसमें मिला देता है।

तीसरे पैराग्राफ के कुछ होते-न-होते तरंगों के साथ कवि के संपर्पशील व्यक्तित्व का अधिक घनिष्ठ उल्लास प्रकट हो जाता है।

बहती जातीं साथ तुम्हारे स्मृतियाँ कितनी  
दग्ध बिता के कितने हाहाकार  
नश्वरता की भी सजीब जो कृतियाँ कितनी  
अबलाओं की कितनी करुण पुकार !

विशेषता यह, कि तरंगों जिस प्रकार भावों के एक धक्के को समेटकर, दूसरे धक्के से प्रभावित होती हुई अपने को लगातार विस्तृत करती चलती हैं—सहज नम्यता और समीकरणशीलता के साथ; उसी प्रकार कवि की भाव-तरंगों भी उसी लय-गति में साथ अपने भावों को क्रमशः समेटती हुई अग्रसर हो रही हैं। जो सन्तुलित गतिरता तरंगों में है, वही कवि के भावों में और वही उसके लय-रुप और शब्द-विन्यासों में।

इन पंक्तियों में कवि एक साथ व्यक्ति और व्याप्ति होकर बोल उठा है। यहाँ कवि का व्यक्तिगत जीवन और व्यापक मानवीय जीवन दोनों एक सुपरिचित बिम्ब-हृदय की अनुभूति से एकाकार हो गए हैं। तरंगों का अनुभव अपने ही अन्दरूनी दबाव से जीवन और मृत्यु के अनुभव में अर्थान्तरित हो गया है : बिना किसी अतिरिक्त विचारणा (आइडिएशन) के आरोप के। इस प्रकार सौन्दर्यानुभूति और जीवनानुभूति की लय-गतियों पृथक्-पृथक् न रहकर कवि की वैयक्तिक संवेदना के संपीड़न में एक हो जाती हैं। रूपक का आश्रय लेकर वहाँ तो यहाँ कवि की संवेदना यह पेंडुलम है जो सौन्दर्यानुभूति और जीवनानुभूति के दो छोरों को पल-पल एक-दूसरे की ओर भावपित करती रहती है—करते रहने को विवश है। कवि के रूप में वह अपने व्यक्तिगत जीवन की लय को प्रकृति की लय में और दूसरी ओर व्यापक मनुष्य की लय में दृढ़ता-सोजता-मिलाता बना जाता है। इस प्रकार एक ही कविता में तरंगों का अपना जीवन भी पूरी छविमयता में अभिव्यक्त हुआ है और कवि का अन्तर्जीवन तथा व्यापक जीवन का मलय भी। पन्तकी कविता में "चिर जन्म-मरण को हँस-हँसकर, हम आलिंगन करनी पल-पल..." यह आशय-सूचित विचार नहीं है; इसमें विन और विचार एकीभूत नहीं; वे मिलाए गए हैं। जबकि इसके विपरीत "बहती जानीं साथ तुम्हारे स्मृतियाँ कितनी दग्ध बिता के कितने हाहाकार..." में एक वास्तविक

विश्व का अनुभव कवि की भीषी यदि व्यक्तिगत अनुभूति और देखे हुए समष्टिगत हाहाकार का समं खींचे लेता है। इसीलिए उसके प्रति हमारी संवेदनात्मक प्रतिक्रिया भी सीधी और गहरी होती है।

अब इन कविताओं के साथ प्रसाद की 'लहर' को रखकर देखें -

उठ-उठ री लघु-लघु सोल लहर  
कण्ठा की नव भंगराई-सी  
मलयानिल की परछाई-सी  
इस सुखे तट पर छिटक छहर...

इन पंक्तियों को पढ़िए और देखिए, क्या चीखता है? क्या जो भाप देल रहे हैं, वह 'लहर' है? भाप देल रहे हैं या सोच रहे हैं? शायद भाप एक-एक शब्द पर घटकते हुए सोच रहे हैं। नहीं, ऐसे कुछ हाथ नहीं आएगा। पहले पूरी कविता पढ़ जाइए। तब कहीं जाकर आपको ये शब्द चीखेंगे, कण्ठ में आएंगे, जोकि प्रेमी हाथ में आ-आकर भी फिसले जा रहे हैं।

लीजिए, अब आपने संपूर्ण कविता पढ़ डाली और अब फिर से पढ़ रहे हैं। आप इस 'लहर' को पकड़ना चाहते हैं... 'अनेक धूपनं बिजो से धिर-धिर जाते हैं। आपने पन्ने में 'मलय-माकल' की बंशी सुनी थी; यहाँ भाप 'मलयानिल की परछाई' को पकड़ने दीव रहे हैं। यह मलयानिल आपको छायावाद में भीतियों बार मिला है। प्रथम भावुक्ति में भापका ध्यान इस ओर गया भी नहीं होना। काव्य-कवि में काव्य कहाँ?... आपने सोचा होगा; और प्रसाद की कृतिप्रस्तुता ॥ आप संकुचित भी हुए होंगे। फिर आप यहाँ घटके क्यों हैं? क्या कोई सूक्ष्म तत्त्व झलक मार रहा है?

स्पष्ट ही, यह 'मलयानिल' मित्र है। वह स्वार्थ पीछे छूट गया है। एक तो मलयानिल बीसे ही अपूर्ण... फिर उसकी भी परछाई... यह लहर। 'परछाई' से कितना कुछ व्यक्त होता है! आपको 'अभिनवमय परिवर्तन' की याद आती है और इसी कविता के भागे की पंक्ति—'यह खेल खेल से ठहर-ठहर'। यह परछाई 'कण्ठा की नव भंगराई' और 'सूखे तट' से जुड़कर क्या देती है? ऊपर कहा गया कि प्रसाद ने हर बीज प्रतीकत्व प्राप्त कर लेती है, इसलिए नहीं कि वे प्रतीक रचना चाहते हैं बल्कि इसलिए कि प्रतीक उन्हें बेर-बेर लेते हैं। वे सीधे भावावेश में या सौन्दर्य-संवेदन में से कविता रचने नहीं बैठते—बल्कि वे अपनी संवेदना का मदन-मंथन करते हैं—अपने तमाम जीवनानुभव और ज्ञानात्मक चेतना के घालोक में; यहाँ तक कि वस्तु का मूल संवेदन एक बोध-संवेदन में रूपान्तरित होने लगता है और इस भवस्था में वे लिखने बैठते हैं। मानो वे किसी एक कविता द्वारा किसी एक वस्तु को, किसी एक भावस्थिति को अभिव्यक्त नहीं करना चाहते बल्कि प्रत्येक कविता द्वारा अपने सम्पूर्ण बोध को, अपनी सम्पूर्ण धारमयता को पकड़ना चाहते हों। इस प्रकार उनकी प्रत्येक कविता उसी एक 'बड़े जीवन' की छोटी कथा बन जाती है।

और यह कथा कभी बासी नहीं पड़ती। शब्द दुहराए जाते हैं मगर उनके अर्थ और प्रयोजन नहीं। प्रत्येक बार वे नये ढंग से हमारे साथ घेस आते हैं। समझने-



रूमने की नई धुनोदिया लेकर। मैंने कहा कि प्रसाद बौद्धिक कवि हैं। रहस्यवादी वे हैं या नहीं, मैं नहीं जानता। बौद्धिक कवि से भूमिप्राय बुद्धि का कवि नहीं, बल्कि बौद्धिक संवेदना का कवि है। प्रसाद गहन संवेदना के कवि हैं और संवेदन तो कैसा?....“संवेदन जीवन-जगती को, जो कटुता से देना घोट” (मनु का मन या विरल हो रहा, साकर संवेदन की घोट) किन्तु वे इस ‘संवेदन’ को उसकी तात्कालिक विह्वलताओं से नहीं गड़ते। वे उसे अपनी बुद्धि—अपनी प्रवण्ड बौद्धिकता—में से छानकर मिराने देते हैं। प्रसाद की यह बौद्धिकता उनकी नितान्त अपनी बौद्धिकता है जिसे उन्होंने साधना द्वारा अपना ‘पितृकृष्ण’ चुकाकर—परम्परा को अस्थि-मज्जा तक पचाकर अजित किया है। यह पचाने की प्रक्रिया इतनी दीर्घ और अनवरत रही है—इसमें उनकी इतनी जिजीविषा खपी है कि परम्परा का जीवन उनके भीतर उनकी व्यक्तिगत जीवनी के समान ही रच गया है। और दोनों में द्विम्ब-प्रतिद्विम्ब सम्बन्ध स्थापित होता चला गया है। उनकी व्यक्तिगत अनुभूति—व्यक्तिगत संवेदन—इन सांस्कृतिक जीवन की जगत्तरक चेतना से टकराकर परावर्तित और प्रतिच्छादित होता है। इसीलिए, यदि उसमें गुणात्मक परिवर्तन आ जाए तो अचरज की बात नहीं। वह स्वाभाविक है। जो व्यक्तिगत है, निजी है, वह इस संस्कारी बोध से छनकर उससे संघटित और अनुकूलित होकर ही बाहर को भाता है। इतना अवश्य कहा जाएगा और यह प्रसाद की आलोचना का एक बुनियादी नुक्त हो सकता है कि इन प्रक्रिया में अनुकूलन जितना है, संघर्षण उतना नहीं। यह प्रसाद की सीमा—शायद हमारी पीढ़ी के दृष्टिकोण से बहुत बड़ी सीमा—है।

ऊपर उद्धृत अनेक परस्पर सम्बद्ध कविताओं के भीतर से गुजरते हुए हम पहली कविता पर लौटें तो हम उसे अधिक पाते हैं। ‘अयोध की चिन्ता’ में हम पढ़ते हैं :

भ्रातृ कन-कन से छल-छल, सरिता-भर रही दुर्गन्ध

सब अपने में हैं चंचल, छूटे जाते सूने पल

‘करुणा की नव भ्रंगराई’ एक मानवीय चित्र और एक प्रज्ञात्मक अनुभूति का यौगिक है। ‘भ्रातृ कन-कन से छल-छल’ यहाँ अधिक संवेदनमय, अधिक संतुष्टि ज्ञानात्मक अर्थ पा जाता है; इसीलिए अधिक मार्मिक भी। ‘करुणा’ और ‘भ्रंगराई’—दो दूरवर्ती शब्दों की अर्थात्माओं को पास खींचकर कवि ने कौसी व्यंजना उत्पन्न कर दी है! ‘करुणा की नव भ्रंगराई-सी’...जीवनानुभूति यहाँ विविष्ट होकर भी सामान्यता से बहिष्कृत नहीं है। ‘भ्रंगराई’ में जागरण, यौवन, सौन्दर्य और सुषमा की व्यंजनाएँ घोलती हैं और ‘करुणा’ में एक सांस्कृतिक बोध का अस्ति संवेदन। दोनों को एक कर दिया गया है। ‘मत्पानिल की परछाई’ की तरह। परछाई भ्रम होने हुए भी सत्य (गोचर-सर्वेष) है। मत्पानिल अदृश्य-अमूर्त होने हुए भी लहर का स्रष्टा और कारणभूत है। मूर्त और अमूर्त का सन्धि-स्थल है मनुष्य की ‘चेतना’ जो दो दुनियाओं में एक साथ विचरने को विवश है। उसकी प्रत्येक अनुभूति उसके अस्तित्व के इस भूलमग्न द्वैत में निहित है। और कवि की ऐतियत से उगरी

एक लड़ाई अपनी इस 'अस्तित्वपरक स्थिति' (एक्जिस्टेंशियल कंडीशन) से भी है। उसे 'जीवन की सुपराई' भी चाहिए और 'मृत्यु की सुपराई' भी...। फलतः इस कविता की धारों की पंक्तियाँ देखिए :

उठ-उठ, गिर-गिर फिर-फिर आती,  
नतित पदचिह्न बना आती  
सिखाती की रेखाएँ उभार,  
भर आती अपनी तरल-सिहर

'तरल-सिहर' की व्यञ्जना पर ध्यान दीजिए और इन पंक्तियों के मर्म-वैशिष्ट्य को पकड़ने के लिए एक दूसरी कविता पढ़िए। वही इसकी व्याख्या और पर्याप्त टिप्पणी भी होगी लायक।

कितने दिन जीवन अतर्निधि में,  
विफल अन्तिम से प्रेरित होकर  
सहरी कूल झूमने अलकर,  
उठती-गिरती-सी दब-दबकर  
सूजन करेगी एहि गति-विधि में।  
कितनी मधु-संगीत गिनारित,  
गागाएँ निज से चिर-संचित,  
तारन तान गाएंगी संचित,  
बालन-सी इस पद-निरवधि में।  
दिनकर, हिमकर, तारा के दल,  
इसके पुष्प बल में निर्मल  
चित्र बनावेंगे निज चचन,  
आकाश की जागुरी अचधि में।

प्रसाद की सहरी 'अचिर आकाश का अन्तिम' नहीं है। वह 'आकाश की जागुरी अचधि' है, 'वरणा की मधु संचरार्थ' है। चूँकि जिनके लिए उसने 'मधु अचधे में है अचध' कहा है, वह स्वयं उनमें न हीकर उनका मासी, उनका बधि है, अतः इतीति वह अवेसा भी है ('सुटे जाने सूने पल'...)। इन सूने पलों की मार्गबला कीन देसा? हमके लिए वह उभी 'वरणा' का आह्वान करणा है।

तू तूल न ही अचध जन में,  
जीवन के इस सूनेपन में  
औ प्यार-मुलक मे भरी दुलर,  
आ तूल बुनिन के चिरन अचध

यह वरणा बहुत अविन के समवेसा में ने आकाश बिदा करा आकाशजन नहीं है। 'अन-जन अचध आह्वान' करने देनाकर यह कहणा है, 'अब अपनी जीना सिद्ध', और अचधों के अचधों की समवेसा बाजे अचधों में यह 'सोच करी आती' देना...। नर की वरणा के हो यह अवेसा है। यह स्वयं की 'अचध'...

‘वंचित’ ही महसूस करता है। निरुक्त अनिष्ट (जरा ‘अन्य-अनिष्ट’ से इसकी मं मिलाइए) से प्रेरित जीवन जलनिधि की सहर्ष उम निरवधि, उपरान्त-दृग्ग पथ की या गरीबी ही जान पड़ती है। फिर यह रिम करणा का आह्वान कर रहा है? निर यात्रिक ही यह रुढ़ धार्मिक विस्वास की कथा नहीं है। प्रसाद उम तरह के धार्मि नहीं है। तब? क्या यह बोड करणा (‘महाकरणा’) है? उमर इतना धामान नहीं। संभवतः इसका सम्बन्ध उस ‘प्रज्ञा’ से है, जिसका अनुभव पाने के लिए प्रसाद आजीवन साधना की धीर जिस साधना में उन्होंने अपने व्यक्तित्व से भरमठ लगान पलायन किया। पलायन! लेकिन जीवन में नहीं; अपनी ‘व्यक्तिता’ से। य ‘व्यक्तित्व से पलायन’ में आराम एमिपटी छूत प्रतीत होती हो तो प्रायः ‘व्यक्तित्व’ होम’ कह सकते हैं। उसमें छूत भी न होगी और भारतीयता भी क्या रहेगी।

अगर ‘सहृद’ के विश्लेषण के दौरान प्रसाद के कवि की एक मूलभूत पर्युत बता जा संकेत उमरा है—मानवीय चेतना में निहित व्यक्तित्व के द्वैत की समस्या जो प्रसाद में बार-बार उमरती है। हम पाते हैं कि प्रसाद की कवि-चेतना वैराग्य विषाद और अनुराग-आह्वान की एक अजीब रंग-रंगीली-भी है। उनका वैराग्य अकि मूलभूत है (हालांकि इतनी विनासी, ऐश्वर्यमयी कल्पना छायावादी कवियों में किम को प्राप्त नहीं) : नील (विषाद) गगन की गति, जिसमें अनुराग के रंग बिज और विलीन हो जाते हैं। प्रसाद का विराग्य व्यक्तित्व अनुभूति और सांस्कृतिक अनुभव का अविच्छेद्य योगिक है। यही उनके अनुराग-क्षणों को—विनास-भूति के भी—सौन्दर्य, अर्थ और एक पवित्र प्रभामयी गरिमा दे देता है। (उन नृत्य-निमित्त निःश्वासों की कितनी है मोहमयी माया...)

मनुष्य की अस्तित्वपरक परिस्थिति में निहित द्वैत की करणा प्रसाद की कवि-संवेदना में एक स्थायी भाव की तरह बढमूल है।

वेदना-विकल यह चेतन  
जड़ का पीड़ा से मतन  
तय-सीमा में यह कंपन  
अभिनयमय है परिवर्तन

बल रहा कभी मैं यह कुडंग

इन पंक्तियों की संक्षिप्त व्यंजना को देखिए। यह पश्चिमीय या प्रायश्चित्य दुःखवाद नहीं है। उमरलीलागी विम्ब-योजना तक प्रसाद के यहाँ नई अर्थचक्रवर्ती उमरती है।

इन पंक्तियों में ‘विम्ब’ है। किन्तु कवि की दृष्टि सर्वथा आशय के सारपूर्ण अंकन की है। एक-एक शब्द सटीक-सारगमित है। ‘तय-सीमा में यह कंपन’ पड़ते ही हमें ‘धाम’ की ‘चेतना-सहृद न उठेगी; जीवन-समुद्र विर होणा’ का स्मरण हो जाता है। देखने की बात है कि किस प्रकार प्रसाद अपनी अनुभूति को बौद्धिक सारतत्त्व में—बहु कि ‘बौद्धिक विम्ब’ में ढालने के सम्यक्त है। दरमसल ये अनुभूति की वजाय अनुभूति का आसव वेश करते हैं। यही पंक्ति की गहन देखिए... ‘अभिनय-

य है परिवर्तन'। वे चाहते तो मायामय भी कह सकते थे। फिर उन्होंने 'अभिनय-  
य' क्यों कहा? अभिनयमय में जो व्यंजनाएँ हैं (एक साथ शीघ्र, नरामय, वचना,  
विनोद और लीला की) वे मायामय में वहाँ?

आलोक किरण है आती, रेशमी डोर लिय जाती  
दग-धुतली कुछ नच पाती, फिर तम-पट में छिप जाती  
कलरव कर सो जाते विहंग

कितनी नवरताओं का अनवर विभव है! ... आयु की, संकल्प की, प्रेरणा  
की, दृष्टि की। ...

इस नील विवाद-मग्न में, सुख घपला-सा दुःख-यन में  
बिर बिरह नवीन मिलन में, इस मधु-मरीचिका जन में  
उलझा है चंचल मन-कुरंग

यह है विजुड वैराग्य का काव्य! विजुड और सारमय। प्रसाद में कोई भी  
इतना महत्त्व अलंकरण नहीं होता। प्रत्येक शब्द उनके अन्तर्जीवन (और बुद्धिजीवन)  
पीठा लगाकर बाहर आता है। यह ऐसा दावा है जो छायावाद के किसी अन्य कवि  
बाद में नहीं किया जा सकता।

अपने सहवर्तियों के बीच प्रसाद की स्थिति को स्पष्ट करने के लिए—यस्त और  
आला के साथ उनकी तुलना के आधार जुटाने के लिए तीनों की लगभग एक  
विषय। प्रेरित एक-एक कविता को नज़दीक से विश्लेषित करने के बाद अब कुछ  
नव्य निष्कर्षों तक पहुँचा जा सकता है।

प्रसाद का अपना स्वर, अपनी टोन है जिसके द्वारा वे अपनी एक-दो पक्तियों  
परा ही पहचान में आ जाते हैं। उनकी प्रारम्भिक कविताओं की भाषा और शिल्प  
स और निराला जैसा विस्फोटक गायन नहीं है। किन्तु जहाँ इन दोनों कवियों  
कविता में उनकी अपनी व्यक्तिगत भावाब्ज काफी देर बाद सुनाई देनी है, वहाँ  
: का कवि अपेक्षाकृत जल्द ही व्यक्त होकर अपनी भावाब्ज में अपनी बात कहने  
एकविश्वास प्राप्त करने लगता है। इसके बावजूद वह कम रोचक और धुति-  
है क्योंकि उसकी समस्या पद्य में सच बोलने की एक पुष्ट और समर्थ ऐसी  
ता करने की है—परम्पराप्राप्त भाषा को अपनी वाणी के रूप में स्पष्ट अनुभव  
की है; वह उतना आत्म-सम्प्रेषित नहीं है जितना कि बाक-सम्प्रेषित। न  
कन्नमाधुरी के विपक्ष द्विती पद्य के ठण्डे विकास को—व्यवस्थित और स्पष्ट  
विज की उसकी नवकात क्षमताओं को—प्रसाद का पद्य अपने भीतर समेटता  
र अपने पूर्ववर्ती कवियों द्वारा प्रयुक्त छन्दविधियों की भी सामर्थ्य की जरूर  
करता चलता है।

प्रसाद में आदिग-संज्ञित लयधारियों की बेसी समृद्धि नहीं है जैसी कि निराला  
देते हैं। उनमें भाषा के प्रति बेसी मोहमुत्थना, कपटन की नई-नई उद्-  
ी का जवाह भी नहीं लभित होता। उनके मायिक संवेदन में निराला का लचीला-

मन नहीं है। शब्दों के रंग-रस की उतनी गीम-बूझ सीमित है। शब्दों का वरीर सुमुक्त भी उन्हें आकर्षित नहीं करता, शब्द उनके वहाँ बाँध तोड़कर न रहते—धीरे-धीरे विन्यस्त होते हैं। निगूँगा कई बार शब्दों की ज़िमी आह्वान : तरह प्रयाप-प्ररोक गति से आने भीतर में बाह्य को फँसने प्रतीत होते हैं : अनिहित-असाम्य शब्दों के अनिगूँगा उनके व्यक्तित्व का प्रकाश दुर्दम वेग भी उन शब्द बहान करते और भनकाने प्रतीत होते हैं मानो यह भी उनके कवि-कर्म व अनिवार्यता ही और कमान यह कि अन्तर यह अनिरिक्तता पाठक को नन्म नहीं—उसके आलोचकत्व को उल्टासाती नहीं, बह छूट दे देना है, बिना जाने-महकू कि वह छूट दे रहा है। निराला का प्रकाश वेग ही मानो पाठक की सजगता व शिथिल कर देता है। शब्दों की यह ऊर्ध्वस्तिता और अनिरिक्त शक्ति प्रकाश के यह बहुत कम देखने को मिलती है। हाँ, उनकी ध्वन्यात्मक संवेदना निश्चय ही विशिष्ट है। हालाँकि जगमें निराला जितना संविष्य नहीं है; तो भी यह भापड़ इकीमिद है कि वह स्वभावतया अधिक विशेषीकृत है और इनी कारण उनकी अमीष्ट-सिद्धि के लिए पर्याप्त भी। प्रसाद शब्द की ध्वनि का घाने स्वरों की सीमाओं में विशिष्ट उपयोग करते हैं (उनका संगीत ध्वनियों की अपेक्षा स्वरों पर अधिक अवलम्बित है) किन्तु उनकी लयगति निराला की अपेक्षा कम स्वतन्त्र है। निराला का छन्द पर असाधारण अधिकार है। यह कहना कुछ विचित्र लगेगा किन्तु कहे बिना रहा भी नहीं जाएगा कि मुक्त छन्द में मुझे प्रसाद की गति अधिक सहज और मुक्त प्रतीत होती है—अनिश्चित निराला के। विशेषकर लम्बी कविताओं में। 'शिवामी का पर्व' की तुलना आप 'प्रलय की छाया' से करके देख सकते हैं। इससे यह निष्कर्ष निकालना अस्वाभाविक न होगा कि अपने भाव-संवेगों (अन्ततः अपने व्यक्तित्व) पर प्रसाद को निराला की अपेक्षा अधिक अनुशासन सिद्ध था। और उपयुक्त वस्तु-स्थिति पाकर उसकी अभिव्यक्ति भी अधिक मितव्यय-सुघर हो जाती थी।

निराला की वे लम्बी रचनाएँ अधिक सफल हैं जिनमें छन्द का अनुशासन है। बल्कि छोटी कविताओं तक में जहाँ छन्द जितना ही जटिल है, भाव-संवेग उतनी ही सुन्दरता के साथ व्यक्त हुए हैं। प्रसाद में स्थिति इसके विपरीत नहीं, तो मिल अवश्य है। वे चुनी हुई सरल-साधारण लयगतियों में सूक्ष्म-संक्षिप्त भावों की योजना कर देते हैं। बात यह है कि प्रसाद में भाव-संवेगों की मूल शक्ति-प्रेरणाएँ काव्य नहीं रचती—एक दीर्घ अनुशासित भाव-साधना में से छनकर कविता निष्पन्न होती है। इसीलिए वे पहले से सुघर-व्यवस्थित रहती हैं और मुक्त छन्द की मुक्तता में भी गिरती नहीं; जबकि निराला में भाव-संवेग अपनी मौलिक तीव्रता और विह्वलता में ही काव्य का कारण बनता है। अतः उसके सुन्दर काव्याभिव्यक्ति में परिणमित होने के लिए छन्द का अनुशासन आवश्यक और सहायक-साधक होता है। प्रसाद के तबभाव में ही इतना संयम और अनुशासन है कि उन्हें अभिव्यक्ति के प्रतिरिक्त अनु-शासन और अनिरिक्त सजगता की उतनी जरूरत नहीं पड़ती।

प्रसाद की कुछ लयगतियाँ उन्हें इतनी अनुकूल पड़ती हैं—उनके कवि-स्वभाव

से इनकी सज्जन हो गई है कि वे कवि की धरती विविधता धाराध की अनुसूची-  
 रच जारी है हवा-रे कानों में :—“जब हम गोब्र जमाने बिन्दव”’, ‘हिमालय मुग-  
 भूष मे’’, ‘रम निजिध आह मे निषवर, धापोमे मुग धापोमे’’, ‘उन नृप-  
 निधि निरवामी की, विनयी है मोहपरी माया’’, ‘धर जगो जीवन के प्रमाण’,  
 ‘हिमालय के उलुग निगर पर’, ‘बीनी विषादरी आग सी’—इत्यादि उनकी कुछ  
 खुली हुई सपनानियां हैं, जिनकी सामर्थ्य का उन्होंने भरपूर उपयोग किया है और  
 जिनका महीन मांगो प्रभाव की कविता का साग धाना, बहुत धरना महीन है,  
 उनका साग धरना धार्मिक-धर है। निराला की प्राणगतिक अधिक दुर्म है, इनलिए  
 उनकी सवायक उद्भावनाएँ भी मंत्रा में अधिक हैं; अधिक रोचक भी। निराला  
 ने हिन्दी भाषा की मौखिक समावनाओं का अधिक दूरगायी उपयोग और विचार  
 किया है। उनकी कविता भाषा के अधिक रस्सी पर कार्यशील हुई है—गन या  
 प्रसाद की मुलता में। पन्त का भावव्यवृत्त इन दोनों की छोटा नशित और भीमिन  
 है, धनः उनके यहाँ नित्य-नंग की धर्मिण्य महत्व मिला है और उस दृष्टि में  
 उनका योगदान उत्प्रेक्षनीय है। किन्तु वह योगदान ‘आनन्दसंगृहीत’ के सूत्रन रस्सी  
 पर बहुत कम है; कवयन्त और कलात्मक परिष्कार के स्तर पर ही वह अधिक  
 सज्ज है। उनकी कोमलावृत्तियाँ स्वभावतः वहीं अधिक रहनी हैं जहाँ मानवीय  
 अटिलनाएँ अनुस्थित हैं या उन्हें मरन कर लिए जाने की सुझाव हो। प्रभु-  
 वर्णन में वे इसीलिए सफल और काफी कुछ मौखिक हो सके क्योंकि वह उनके लिए  
 अनुकूल क्षेत्र था। प्रभुति जड़ है और वह बल्यता को कम-से-कम प्रतिरोध देनी ।  
 पन्त उसी सौन्दर्य के कवि हैं जिन तक कम-से-कम प्रतिरोध और संघर्ष द्वारा पहुँचा  
 जा सके। प्रभुति उन्हें वह मुक्ति देनी है। उनकी कृति हर चीज को सरल, सुन्दर  
 और स्वजित करने की है और प्रसर के ऐसी ही वस्तु चुनने भी है। विवादी भावों  
 को साधना उनके वस की बात नहीं (निराला तो स्पष्ट ही कहते हैं : ‘स्वरविवादी  
 ही सचा’)। न वह ‘पंचान’ ही उनमें था कि वे अपने-आपको किसी भावेन में या  
 किसी धार्मिक बैबनी में पूरी तरह भोंव सके। फिर भी उनके ‘परिवर्तन’ में एक  
 आश्चर्यजनक (अनुरूप और अनुपस्थित) सवायक उत्प्रेक्षण है। शायद पहली  
 बार उन्हें उद्वेग, संका और अनास्वस्ति की मन-स्थितियों को खेलने-समझने की कोशिश  
 करने का उत्साह और साहस हुआ। ‘अवि’ और ‘उच्छ्वास’ ॥ भी कुछ ऐसे स्वत  
 है। ऐसे स्थलों पर उनका कर्णन भी विविधता प्राप्त कर लेता है। किन्तु मुश्किल  
 यही है कि वे ऐसी मन-स्थितियों को देर तक सहन नहीं कर पाते। एक स्वप्नशीलता  
 ही उनके अन्तर्जीवन की नियामक-श्रेया बन रहती है। एक बार फिर ‘आम्बा’ में  
 भागर के अपनी अतिस्वप्निलता में जपते हैं और प्रकृति की पृष्ठभूमि में जीवित मनुष्य  
 पर दृष्टिमान करते हैं। पूरी तरह उलझ जाना तो उनके वस की बात नहीं है पर  
 उन्होंने कम-से-कम उसके नजदीक जाने का प्रयास तो किया ही है। जीवन से थोड़ी  
 भी निरलता हासिल करने पर एक सौन्दर्य-नेत्रन क्षिपी कवि कितना कुछ दे जा  
 सकता है, इसका प्रमाण ‘आम्बा’ की कुछ कविताएँ देती हैं : ‘धोविपों का नृत्य’ जैसा

मीमांसा छन्द-विद्या, 'भारतमाता कामागिनी' जैसी गहरी भाव-गूँथि और 'प्रवसा' की गुहा-सगीरी उन भावों में उतरता है जहाँ वेग टिराऊ शक्ति और मानवीय संलग्नता...

'मीमांसा' इमीनिंग बराबर अच्छी लगती है कि उनमें कवि छन्द को और पद्यों को अपने साथ बना सहने में गहन हुआ है। उसमें विषयवस्तु की एक विस्मय प्रगति है। उनका शब्द-लोग भी ज्यादा मनीषा है और सज-सजता भी। हर पंक्ति को कविता बनाने की ध्वन्यात्मिक और व्यर्थ कोशिल उनमें नहीं है। वर्णन के साथ विचार और संवेदन (संवेदन) की सब गूँथी हुई है और अपनी भाषा को कवि प्रवसरानुसूल मोड़ सता है। साथ ही उनमें थोड़ी हरकत (एकान) भी है; वर्णन जड़ और शब्दार्थमय नहीं है। घनावश्यक घनकरण भी कम-से-कम है। 'शिवियों का नृत्य' में भी शिल्प की यह समानता स्पष्टता और संवेदता सपूने योग्य है। दूसरी ओर इसके ठीक विपरीत 'ग्राम-युवती' में सन्तुलन बिगड़ जाता है। कौशल उधड़ जाता है और वस्तु की संवेदना उसमें धाँसादि हो जाती है। कौशल यूँ जल्द ही निम्न वह वस्तु में घटनिहित हो जाता चाहिए। वही उधड़ जाए तो बाकी सब-कुछ गड़बड़ा जाता है। 'वसन्त' में क्या कम कौशल निहित है? किन्तु वह वस्तु-संवेदन में रच-बप जाता है और हम उस अनुभूति रम जाते हैं—उसके उपकरणों की ओर ध्यान ही नहीं जाता। सामान्यतया यह खूबी समूची कविताओं में कम और घनम-घनम सज्जों में अधिक परिलक्षित है; जबकि इसके विपरीत प्रसाद की कविता का आस्वाद एक समूची, घनम र का आस्वाद होता है।

प्रसाद को अपना कौशल छिपाने की जरूरत ही नहीं जान पड़ती। वे की से बहुत काम लेते प्रतीत ही नहीं होते। उनका 'धर्म' रूप के साथ संघर्ष करता। महसूस होता है। उनकी प्रतिभा का स्फूर्ति रूपक्यात्मक है। भाषा में भी स्वाद रूपों में (मधुप, भरना, लहर, मिश्रक आदि) अपनी अभिव्यक्ति खोजते हैं। ऐसा किसी भाषिक प्रसन्नता के कारण था? नहीं, क्योंकि वे भाषा के कई प्रकार अच्छी तरह परचे हुए थे। उनकी कुछ कविताएँ ही नहीं, उनकी कहानियाँ भी प्र हैं कि न वे भादमी की सामाजिक-व्यक्तिक जटिलताओं के प्रति उदासीन थे। न उसके वास्तविक परिवेश और भाषा के प्रति। निश्चय ही, जैसा कि पहले ही सं किया गया, उनकी भाषिक संवेदना निराशा की तुलना में कम विस्तृत और कम है और शब्द-साधना भी अधिक विशेषीकृत होने के कारण अन्य कवियों के लिए निर सक्ता है और यह प्रारम्भिक अभ्यास फायदेमन्द भी हो सकता है; कवियों के दी: गुह वे हो सकते हैं रूपतंत्र की दृष्टि से विशेषकर। किन्तु प्रसाद का अनुकरण तो उतना आसान है और न उतना सुरक्षित; उस धर्म में कवियों के कवि वे हैं; उनके शब्द एक विशेष वातावरण में ही साँस लेते हैं—कदाचित् इसीलिए भा के सामान्य प्रदूषण और अंश की प्रक्रियाओं से वे अपेक्षाकृत सुरक्षित और मु

भी साबित हों; किन्तु क्या इसी कारण विशेष खूब और दीक्षा की माँग करने वाला उनका कवि सुदूर और दुर्लभ नहीं पढ़ जाता ?)

दरअसल उनकी रूप-वासिनी एक विशेष प्रकार की भयसक्ति का प्रतिबिम्ब परिणाम है, जिसका विश्लेषण करते हुए हम किसी नतीजे पर शायद पहुँच सकें। सभी जानते हैं कि प्रसाद भारतीय संस्कृति और भारतीय तत्त्व-चिन्ता के गहरे अभ्येता थे। परन्तु इस तथ्य को भी महसूस करना आवश्यक है कि उनका यह अध्ययन मात्र अध्ययन—पाठित्य-आलसा—नहीं था। उसमें उन्होंने अपना व्यक्तित्व—अपनी जिजीविषा ही—झोंक रखी थी। अतीतजीवी का भ्रम यही से छड़ा होता है। पर वह भ्रम ही है और भ्रम से भी भयकर घटसत्य। प्रसाद उन लोगों में से हैं जो अपने-आपको भी संस्कृति की छाँव से देखते हैं। उन्होंने आजीवन उस सांस्कृतिक छाँव की पाले के लिए तप किया। यह तप कठिन है और जकरी भी; ऐसे युग में तो और अधिक (साँसकर हमारे यहाँ) जबकि छादमी की संवेदना और उसकी संस्कृति के बीज के सारे सेतु भरमरा चुके हों। भारतवर्ष में तो यह स्थिति सबसे ज्यादा कठिन है जिसका विश्लेषण किलहाल अप्राप्यंगिक होना। बहरहाल मुझे तो ऐसा लगता है कि प्रसाद ने स्वयं को भारतीय दृष्टि से इतक दूर तदात्म कर दिया था कि उनके व्यक्तित्व की प्रतिव्यक्ति काव्य में उसी दृष्टि के द्वारा सम्मिल विधिमाँ से ही सम्भव थी। उनका प्रतिक्षण करना उसके लिए बेईमानी हीनी। हमारे दृष्टिकोण से तो नहीं, किन्तु उनके दृष्टिकोण से—शायद। प्रतिक्षण वे कर सकते थे लेकिन नहीं कर सके। क्यों ? ('स्कन्दगुप्त' की रचनात्मक विदग्धता ही देख लीजिए)

प्रसाद की व्यक्तिगत मनीषा पर भारतीय मनीषा का बोझ था जो उन्होंने स्वेच्छा-आग्रहपूर्वक धारण किया था। उनके साथ अपनी सर्वनात्मक प्रतिभा की उन्होंने तदाकार कर लिया था। मेरा अन्धविश्वास है कि बीसवीं सदी के किसी भी भारतीय कवि ने इस बोझ को इतना और इस तरह सहन नहीं किया होगा, जितना कि प्रसाद ने। प्रसाद ही भारतीयता निराशा, अज्ञेय और खीननाप की अपेक्षा कहीं अधिक विम्वेशर, भाषिकारिक और विज्ञात थी। वे ब्राह्मणों के ब्राह्मण और बौद्धों के भी बौद्ध थे।

निराशा के बारे में कहा जा सकता है कि उनकी कविता की सीमाएँ उनके व्यक्तित्व की सीमाएँ हैं। एक दूसरी प्रतिवादी स्थापना यह भी देने को मन करना है (क्योंकि बिना प्रतिरचना के तो सत्य भी नहीं कहा जाता; हिन्दी में तो और भी नहीं) कि प्रसाद के कवित्व की सीमा भारतीय काव्य-दृष्टि की सीमा है। इस बात पर थोड़ा विस्तार से विचार करना होगा।

रचना क्या होगी, यह इस बात पर निर्भर करता है कि उसके पीछे जो भी कारणभूत दबाव और वस्तुस्थितियाँ रही हैं, उन्हें बोध के बिना स्तर पर एकाग्र और संघटित होना पड़ा है। जिस तरह जीव के विकास का इतिहास अस्तित्व के लिए संघर्ष का इतिहास है, उसी प्रकार जीवन के धर्म का इतिहास भी अस्तित्व के लिए



संघर्ष का ही इतिहास है। इसलिए सबसे ज्यादा कविता वहाँ होनी चाहिए जहाँ यह संघर्ष सबसे ज्यादा बुनियादी और व्यापक हो। कवि का व्यक्तित्व मानो एक रणक्षेत्र है जिसमें प्रवृत्त का अर्जित मानवीय ज्ञान और अर्थ उन सारी चीजों और स्थितियों के विरुद्ध संघर्षरत होता है जो उस अर्थ को निरर्थक किया चाहता है।

प्रसाद की कविता में मानवीय अर्थ के लिए यह संघर्ष मौजूद है। वही उसे एकत्व भी देता है। किन्तु कठिनाई यह है कि उनका आग्रह इस संघर्ष को कुछ प्रासंगिक रूपों (रूप-कथाओं) और एक विशिष्ट संस्कृति-प्रसूत प्रतीकों और प्रवधारणाओं की टम्स में परिमापित करने का जान पड़ता है। उनके आँखों में कुछ पुराने पड़ गए लगते हैं। अर्थ के लिए भारत में जो संघर्ष किया गया उसको प्रसाद का कवि—'भरना' से लेकर 'कामायनी' तक—एक उपलब्धि के रूप में मान लेता है। किन्तु मुश्किल यह है कि हमारी विविध विडम्बनापूर्ण ऐतिहासिक परिस्थितियों ने—राजतन्त्रियों के घुने प्रभुत्व ने—हमारे भीतर उस अर्थ की जीवन्त सक्रियता को समाप्त-सा कर दिया है; उसे सुदूर और दुर्लभ बना दिया है। वह हमें इस युग के पुजीभूत 'अर्थ' से संघर्ष करने के लिए पर्याप्त आत्मविश्वास और उत्साह नहीं जुटाता। एक अजीब अप्रत्याशा से ग्रस्त हो गई है हमारी सांस्कृतिक चेतना। दूसरे पक्षों में हमारी सामान्य मानवीय चेतना और हमारी सांस्कृतिक चेतना के बीच कोई जीवन्त सम्बन्ध नहीं रह गया क्योंकि दोनों के बीच किसी प्रकार के संघर्ष की परम्परा ही हमारे यहाँ नहीं बन सकी। जितना जो कुछ संघर्ष रहा, वह बहुत ही खण्डित और बिसरा-बिसरा...।

यह नितान्त सम्भव है कि कोई व्यक्ति अपनी कठोर साधना द्वारा उस सांस्कृतिक चेतना-परम्परा के सर्वोत्कृष्ट को अर्जित कर ले (जैसा कि प्रसाद ने कर दिया) किन्तु इससे कवि की हैसियत से उसकी मुक्ति नहीं हो जाती। उनके आँखों में ही भी जाए, तो भी दूसरे परवर्ती कवियों के लिए उसका इतिवृत्त उतना सार्थक-उत्प्रेषकारी नहीं बन पाता।

हमने देखा कि प्रसाद अतीतजीवी नहीं थे। उनका व्यक्तित्व सरसीय भी नहीं था। वह निरन्तर संघर्षशील था अर्थ के लिए। किन्तु उस विरोधी मनोभूमियों की पर्याप्त आत्मोत्प्रेष नहीं थे—उग मरुति, उग दृष्टि के प्रति जिसे उन्होंने साधनापूर्वक अर्जित किया। उन्होंने उग दृष्टि को अपनी जीवनानुभूति का, अपनी बोधना का भी निरूपण-सा बना लिया। उनमें 'द्वैतिक भ्रम' था। उनकी 'कदना' एक जटिल संवेदन का समन्वय है; मरण संवेदना का नहीं (जैसा कि उनकी कविताओं के पाठ से इस अनुभव करने है)। किन्तु यही तो एक गहरी निराशा उमड़ती है कि उन्होंने अपनी जटिल संवेदना को तब तक उठाया (अर्थात् अन्त में ज़्यादा मात्रा-मुपरे) जब वे नहीं व्यक्त किया? क्या नहीं उन्होंने अपनी मन-स्थितियों को उनकी मूल आध्यात्मिकता में उद्घाटित किया? क्यों उनकी कविता की ऊर्जा आध्यात्मिक अभिव्यक्ति की बजाय अर्थ के उद्घाटन की लक्ष्य को ही संभव बनाने में व्यर्थ हो जाती है? क्यों कवि के रूप में उनकी विषय अपनी चेतन-सम्बन्धन जीवनानुभूति को अर्जित करने (मुद्रा-संग्रह)

बोध में उद्घाषित करने की है ? क्या कविता प्रसादजी के लिए आत्म-परिष्कार में ही है; आत्मा की अस्तव्यस्तता, अराजकता और अनगड़ता में नहीं ?

गौर करके देखने पर यही मानने को बाध्य होना पड़ता है कि प्रसादजी ने अपनी कविता को अपने सांस्कृतिक बोध की सीमाओं के भीतर ही पाना और पनपाना चाहा । नही, उसकी सीमाओं के प्रति पर्याप्त स्वचेतन होने की निर्ममता उनसे नहीं छपी । उनके व्यक्ति-व्यक्तित्व पर 'व्यक्तित्व' की भारतीय धारणा का अंकुश रहा । काव्य में 'व्यक्तित्व' की अभिव्यक्ति वितनी, कंती होती चाहिए—इस सम्बन्ध में भारतीय दृष्टि बहुत उन्मुक्त और उदार नहीं है । इस युग में वह चल नहीं सकती । किन्तु हम मानें, न मानें, हमारे मनजाने ही वह धारणा भारतीय कवि की स्वतन्त्रता को संकुचित और बाधित करती रही है । प्रश्न उस तरह व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति का ही नहीं है । वह दूसरी गहरी समस्या उपजाता है—अस्तित्व की अभिव्यक्ति की । और उस प्रकार का अंकुश यहाँ अविच्छेदक हो सरता है । कविता की समस्याएँ मात्र व्यक्तित्व की समस्याएँ नहीं हैं । आपने अपने व्यक्तित्व को कितना धीर, उदार, गहन भा वित्तु बनाया, इसे आपकी कविता प्रमाणित करे वह आवश्यक नहीं है । महत्व-पूर्ण प्रश्न यह है कि आपकी कविता आपके व्यक्तित्व के माध्यम से मानवीय अस्तित्व का कितना दबाव अपने ऊपर भेलती है, उसे कितना घूर्ण और परिभाषित करती है । और अस्तित्व की समस्याओं को किसी एक संस्कृति (जो सक्रिय नहीं रही) की माया में प्रतिबिम्बित देखने की चेष्टा चलन न होने हुए भी अस्पर्शित है । वह प्रक्रिया बाद में अपने-आप काव्य-विकास की अनिवार्य परिणति के रूप में घाए तो वह उस तरह भालोचना का विषय नहीं बन सकती । (हालाँकि बातचीत ही है फिर भी) किन्तु पहले से इस प्रक्रिया में उत्पन्न जाना उसके काव्य-फल की तुलना ही तोड़ देने जैसा है । कविता जिन दबावों में से निष्पन्न होती है, उनमें से एक सांस्कृतिक चेतना भी है । किन्तु सबसे ऊँची और फलदायी दबाव यह है जो कवि को नहीं दिखने नहीं देता; उसके सत्कारी मन, सांस्कृतिक बोध में भी नहीं ।

निश्चय ही ऊपर प्रसाद की कविता का जो विश्लेषण-विवेचन किया गया है, वह उस आरोप की धार को जगह-जगह कुन्ड भी कर सकता है । किन्तु हमें स्पष्ट ही है कि भारतवर्ष में कविता और कवित्व की जो धारणाएँ रही हैं, उनमें उस प्रकार के तथ्य के लिए गुजारा कम—बाँकी कम—रही गई है । उन पर वास्तविक मानवीय जीवनानुभूतियों का दबाव कम और दार्शनिक धारणाओं एवं भावनाओं का दबाव अधिक रहा है । उस ही कविता का निष्पन्न नहीं है; कविता भी रस की निष्पन्न है, इस तथ्य को तो कभी से हमारा मुख हमें पहचानना रहा है, किन्तु इस पहचान का पूरा-पूरा उपयोग होने में अभी बाँकी कसर है ।

ऐसा प्रतीत होता है कि व्यक्तित्व से पलायन का नुस्खा भारतीय कवि के लिए उतना प्रामाणिक और प्रसर नहीं है जितना कि व्यक्तित्व से पलायन का नुस्खा । दार्शनिक—या अन्तः-काव्यमय दृष्टि से भी यदि वह कुछ हो, तो भी इस कुराई को उदरत हिन्दी कविता की है । यादव यही कारण है कि आज हमारे बागे और

आश्रय में गगान का ही दृश्य फैला हुआ है। हिन्दी का कवि इस स्व-समूचा पूरा गुजर निचले, सभी वह तवाचविन भारतीय दृष्टि का युग-उपयोग करने की स्थिति में था। यही नहीं, उसे अपनी भारतीयता और समूचा भद्रमात्र तभी होना। किन्तु हिन्दी कवि की, कवि के रूप-इस बात पर निर्भर नहीं करती कि उसमें भारतीयता है या नहीं। वह इस बात पर निर्भर करती है कि उसमें व्यक्ति, 'पैशन', कटुता है भारतीय भावों में कटुता का समावेश होना है। जहाँ उसे लकीरा होना है वह कटु होना है। बाकी सारे स्वरों पर वह दुलभुन हुआ करता है। भारतीय संवेदनामय प्रतिक्रिया नहीं करता।

ये बातें यदि ध्यान-रही हों, तो भी निराला प्रामाणिक नहीं है कवि का कवि हमें इस पर सोचने का अवसर देना है। यह भी उमड़ा एक माहुरमय है। किसी भी अन्य कवि का अनुशीलन हम में इस प्रकार को नहीं उनसाना। प्रसाद इसलिए उरसाते हैं कि उनके वाक्य का बैसि-लगने, न लगने की कोटि से ऊपर अवस्थित है। बाव महुड इन्हीं ही एक अत्यन्त घालीन और संस्कारी कवि हैं : महत्त्व की बात यह है कि के कवि हैं—एक समूची संस्कृति के प्रतिनिधि कवि। ऐसे कवि से रिक्त वास्तविक प्रेम और वास्तविक असंतोष और घृणा का ही हो स-उपेक्षा और अवहेलना का कदापि नहीं। कोई भी संस्कृति ऐसे कवियों के नहीं सजती। परम्परा उनके भीतर अपने-आपको पहचानती है; धार-वेन है और नया जीवन पाकर आगे की बढ़ती है। इसीलिए उनका महत्त्व अर्थ में वे 'विश्वविद्यालयों के कवि' हैं। उनकी भाषा में द्वितीय-युग का परिष्कार और छायावाद की नई व्यञ्जकताएँ—दोनों का एकत्र परिपाक हुआ है। व्यञ्जकताएँ स्वयं उनकी अपनी वैयक्तिक संवेदना और प्रतिभा का फल हैं। कविता की गरिमा संस्कृति की मोहताज नहीं : हिन्दी के तत्काल संस्कार-तक का विकास ही उसके लिए यथेष्ट है : कम-से-कम छूट लेकर अधिक-से-कविता उन्होंने उससे निचोड़ी है। उनका वाक्य-विन्यास उनकी अपनी विशिष्ट की रक्षा करते हुए हिन्दी के वाक्य-विन्यास की भी रक्षा करता है। हिन्दी की में निहित अनगढ़ताओं से यह कवि संकुचित और बाधित नहीं। कविता का अन्ततः भाषा का आस्वाद है; और हम पाते हैं प्रसाद की कविता की तरह की भाषा का आस्वाद—भी नितान्त वैयक्तिक—विशिष्ट और विलक्षण होते सहज विस्तेष्य नहीं है। इसीलिए उसका अनुकरण भी आसान नहीं है (उन की तरह) हाँकि उनके पद्य की तरह उनके गद्य की भी तब विशिष्ट है; त-चूँकि गद्य अपेक्षाकृत स्थूल माध्यम है और प्रसाद का अमली अन्तरात्मिक समा-स है; अतः उनका गद्य—उनके अपेक्षाकृत स्थूलतर प्रयोजनों का संवाहक-वारण—अपने बाहरी लक्षणों और स्वरूप में आसानी से अनुकरण-योग्य हो जा- (अनुकरण योग्य भी नहीं)। अतः हम उन्हें भी समझ सकते हैं कि जहाँ उनका

‘आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति’ में से आता है, वहाँ उगका गद्य संभवतः उन मन-स्थितियों से प्रेरित होना चाहता होगा जिन्हें उन्हीं की शब्दावली के बजन पर ‘आत्मा की विकल्पात्मक अनुभूतियाँ’ कह सकते हैं। इससे यह अनुमान लगाना अस्वाभाविक न होगा कि प्रसाद के भीतर अपने ही रचनात्मक स्वभाव को लेकर एक घपता-सा था। यूरोपीय काव्य-चिन्तन और आलोचना में ‘सोल’ का प्रयोग सहज भाव से सुनिश्चित घमों में किया गया है। उससे लिपटी हुई दार्शनिकता उसके साहित्यिक संदर्भ को धूलिल नहीं करती। हमारे यहाँ दुर्भाग्यवश यह सम्भव नहीं है। ‘आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति’ इसलिए भी एक गोलमोल मुहावरा बन जाता है हाज़ाकि जैसा कि ऊपर के विश्लेषण से प्रबल है, प्रसाद की कविता एक गहरे घम में इस परिभाषा की प्रतिफलित करती प्रतीत होती है। जहाँ तक यह परिभाषा भारतीय चिन्तन और भारतीय काव्य-परम्परा की उपज है हम देखते हैं कि यह ‘मानवीय’ से ज्यादा ‘आदर्शात्मक’ अधिक है। काव्य की अनेक ‘प्रकृत’ भूमियों को इस परिभाषा में निहित ‘आग्रह’ छोट-छिनगाकर बहिष्कृत कर देना प्रतीत होता है। हम समझ नहीं पाते कि ‘आत्मा की विकल्पात्मक अनुभूति’ काव्य की उतनी ही स्वाभाविक और जायज प्रेरणा क्यों नहीं बन सकती? ऐसा आग्रह क्यों? हमें तो ऐसा लगता है कि पश्चिम के काव्य की अनेकाकृत अधिक मानवीय समृद्धि का कारण यही है कि वहाँ ऐसा कोई आग्रह-निषेध नहीं है। ‘आत्मा की विकल्पात्मक अनुभूति’ वहाँ के साहित्य में उतनी ही गहरी स्वतंत्रता के साथ सक्रिय है जितनी कि ‘आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति’; बल्कि धायद पहली चीज़ का पलड़ा ही भारी पड़े। हम यही सोचने को विवश हैं कि हमारी दार्शनिक धारणाओं और काव्य-सम्बन्धी मान्यताओं में—हमारी ‘भारतीयता’ में ही—कुछ घपला है। क्या ऐसी शंका निर्मूल है कि जो उस दृष्टि से जितना प्रति-भुन है, जितना ही उसका प्रतिनिधित्व अपनी रचनात्मक द्वारा करता है, उसको वह अन्तर्निहित घपला उतना ही नुबसान भी पहुँचा सकता है। कोई ध्वजार न होगा यदि कोई आलोचक यह प्रस्ताव दे दे कि प्रसाद की कविता में भारतीय काव्य-परम्परा की सारी खूबियाँ और सारी कमियाँ एक साथ इकट्ठी मिलती हैं। आज की पीढ़ी का कवि और पाठक जब कालिदास और वाल्मीकि तक के काव्यगुणों से तत्काल संबन्धित होने में बठिनार्द का—दूरी का—अनुभव करता है, तो प्रसाद की कविता से पहले ही सम्पर्क में आशयित न हो पाने की स्थिति सहज ही समझी जा सकती है। यँ भी ‘आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति’ जैसी सहज-भोन परिभाषा से कोई भी विद्रुह सकता है; प्रसाद को ‘विश्वविद्यालयों का कवि’ कहने वाला कवि भी। क्या कुछ कवि ऐसे होते हैं जिनको प्रेम करने और पाने के लिए पहले उन्हें ईमानदारी से नकार करना आवश्यक हो जाना है? यदि यह सच है, तो कहना पड़ेगा कि प्रसाद ऐसे ही कवि हैं। प्रसाद को समझने और प्रेम करने की पहली सीढ़ी धायद यही है कि हम उनमें घुसा करें। बौन जाने, जिसे हम भारतीयता या भारतीय संस्कृति कहते हैं, उसके साथ भी कुछ ऐसी ही बात हो!

यह एक रोचक कल्पना होगी कि यदि प्रसाद अजरमान् मजरीर उत्पन्न हो

जाते और हम उनको यह संवाद देते कि "महोदय ! न केवल यह कि हमारे कवि ही आपकी विश्वविद्यालयों का कवि घोषित करते हैं बल्कि आपके पाठक और छात्रों की भी राय यही है कि आपकी विश्वविद्यालयों से बाहर न निकाला जाय, क्योंकि आपकी सही जगह यहीं है", तो उनकी क्या प्रतिक्रिया होगी ?

मुझे तो यही सगना है कि वे इस संवाद से विनम्र विचलित न होते हुए केवल मुस्करा देते और अपनी ही कविता की एक पंक्ति की ओर चुपके से इशारा कर दें—

"यह विदम्बना ! छरी सरजते, तेरी हूँगी उड़ाऊँ मैं !"

## चार छायावादी कविताएँ और उनके कवि

मेरे सामने 'छायावाद' के चार कवि—बल्कि कहना चाहिए उनकी चार कविताएँ ताराला की 'सम्प्या-मुन्दरी' (१९२१), पत की 'सम्प्या' (१९३०), महादेवी की 'भीरे उलर शित्तिन से घा बसत रखनी'... और जयधर प्रसाद की 'मधुर माधवी मे जब रासाराण रवि होता अस्त'... ('सहूर' में संकलित)। मात्र एक क्रांति-साम्य की दृष्टि से उठा भी गयी ये कविताएँ इन कवियों का पूरा प्रतिनिधित्व करें—सावद नहीं हो सकती; तो भी इनको इस तरह धामने-सामने रतकर और पढ़ने की प्रेरणा हुई, तो इसीलिए कि सावद यह भी एक तरीका हो सकता कविताओं के पीछे कार्यरत अलग-अलग कवि-स्वभावों और समताओं की विशिष्टता बुझाने-समझने का। साम्य इसी बड़ाने विवेचन की भाँसे बड़ाते हुए हम इनकी तुलना भी कर सकते हैं। सावदयक नहीं कि इतने छोटे दावरे का तुलनात्मक ण हमें आलोचनात्मक न्याय के उस घराबल पर पहुँचाए ही, जहाँ मूल्यांकन विवेचन की एकाग्रता में से ही उमरने लगते हैं। मैं तो कितनात अपने ही उ मिश्रण पाठकों की कल्पना कर रहा हूँ जो मेरे साथ-साथ इन कविताओं को हैं और अपने अनुभवों को, संवेदनात्मक प्रतिविज्ञाओं को अलग-अलग करके की बोधित कर रहे हैं—ताकि बाद में वे उन्हें एक अधिक सचेत, अधिक सचेत दे सकें और अपने अचेतन उनके हुए अहसासों को किसी इतर र अधिक डिम्बेदार, अधिक विवेकश्रेष्ठ निर्णयशीलता में बिजमित होने ।

यह तुलना मात्र भूमिका के मोम से प्रेरित नहीं है, यदि यह निम्नलिखित अनुधिष्टन ने इसकी सार्थकता स्पष्ट है। किन्तु पड़ति ? क्या वह दोषपूर्ण नहीं हो क्या उसकी प्राप्तिशक्ति स्वयं सिद्ध है। प्रारम्भ में ही यह स्वीकार लेना

आवश्यक है कि ऐसी किसी विशेष 'पद्धति' का ज्ञान अपने को नहीं है। मात्र कुछ धुंधली प्रतीतियाँ—थटकलें हैं और अपने ही जैसे कुछ सहयोगी पाठकों की उपस्थिति का काल्पनिक आश्वासन; जो कि इस पद्धतिविहीन पद्धति में से सहज अपनी रीझ-बूझ के सहारे मुझे रोकते-टोकते, समझते-बुझते गुजर रहे हैं। यह मानकर चलने की गुविधा मुझे है कि ऐसे पाठक के सामने ये कविताएँ मौजूद हैं और न केवल यही कविताएँ; क्योंकि, विक्षेपण के दौरान जो प्रश्न उठेंगे, उनके लिए हमें इन कवियों की दूसरी कविताओं का प्रकरण सोलना पड़ेगा। दरअसल ये कविताएँ प्रारम्भ बिन्दु की तरह होती चाहिए—अपेक्षित एकाग्रता को सिद्ध करने के लिए। वह सिद्ध हो जाए तो स्वभावतः हम इन्हें इन कवियों की दूसरी कविताओं से भी आलोचित देखना चाहेंगे।

एकाधिक बार पूरी कविता में से गुजर चुकने के बाद ही, जो कुछ हमें इस शीघ्र होता है, उसको झलका कर स्पष्ट करना, उस पर सोचना सार्थक होता है। कविता को अपने भीतर पूरी तरह संक्रमित होने देने के बाद ही हम अपने अनुभव, अपने 'आस्वाद' के कारणभूत तत्त्वों पर विचार करने की स्थिति में होते हैं; उन साधनों पर एराप होने लगते हैं जिनके द्वारा यह कविता हम तक पहुँचती है। तब हम पाते हैं कि एक बार ऐसा है जिसकी कविता में ये साधन बड़ी आसानी से पहचान में आ जाते हैं मानो वे भाषा की, कविता की सतह पर ही मौजूद हो और खुद ही पुकारकर हमारा ध्यान अपनी ओर आकर्षित कर रहे हों। दूसरी ओर, दूसरे कवि की कविता ऐसी होती है जिसकी कला छिपी रहती है; परदे की ओट होती है, आसानी से पकड़ाई नहीं देती। और फिर भी कमाल यह, कि यह परदे के पीछे रहने वाली कला ही हमें रस से ज्यादा धनित बनाती है, उसके जटिल भाव-जगत् का ज्यादा परिपूर्ण साधारणतया कला है। यह विरोधाभास ! ... प्रसाद की एक वंति स्मरण हो आती है :

आकृत हो अतीत सब मेरा

तुने देखा सब कुछ मेरा

पर्वी होने से ...

दृश्य के कोने-कोने में

ऐसा लगता है, जैसे कवि स्वयं विरोधाभासों के माध्यम से हमें इन विरोधाभासों में निर्दिष्ट सफाई का पता दे रहा है। बहरहाल, इस छिपी हुई कला का शब्द-विभाग और विरोधन जैसे विषय आते, यह एक विशिष्ट समस्या है जो पहले प्रचार के कवियों के साथ उनकी नहीं आती। यह भाषा और हमें मुग्ध किये दे रही है, यह भाषाओं और हमें एक ध्वनि-भी मुक्ति का अनुभव करा रहा है, यह एकाग्र पर्दगुह्यता जो हमारे अस्तित्व को सदा एक नए धर्म से आलोचित कर देती आती पड़ती है—हमारी वैयक्तिक, निज निज वैयक्तिक जीवनानुभूति के इस पहलू को पहचाना हुआ यह कैसा अद्भुत-अधोपन हममें यह सटीक उभरेला पैदा कर रहा है जो कवि का धर्म है ? कवि की कैसी मजबूती, वाक्य-विन्यास की कौन-सी आतिथ्य, लय की दिन प्रतिदिन, दिग्गज की कैसी विनिर्दिष्टता के द्वारा यह सब संभव हो रहा है ? ... कविता के प्रथम अवेदनाभाव में यह सब हमें नहीं सूझता; किन्तु अब सूझता है, सब—बाद के

गायों में भी, जितना संक्षिप्त, जितना सघन हमारा यह 'बोध' होता है, उसका सतर्क विश्लेषण कर सकना उतना ही कठिन लगता है। जितना ही आन्तरिक यह अध्ययन-नुभव होता है, उतना ही उसको प्रकाश में ले या सकना दुष्कर जान पड़ता है।

किन्तु यही पर एक दूसरी बात भी दिमाग में आती है। स्वयं कवि के सामने भी क्या यही समस्या एक दूसरे स्तर पर ऐसा नहीं होती होगी? जो भीतर है, जटिल गुल्मी की तरह अस्पष्ट और अवर्ण्य और बेजुबान है उसको मन के भँवरे कोनों से खींचकर चेतना के उजाले में लाना और उस मापा में ध्वनन करना, जो कवि के निजी अन्तर्भन की तरह गोरनीय और व्यक्तिगत न होकर सार्वजनिक उपयोग की चीज है!

“क्या यह प्रक्रिया स्वयं अपने-आप में किसी कदर विश्लेषण और पुनःसंश्लेषण की ही प्रतिक्रिया नहीं है? मापा का प्रयोजन ही क्या मन की गाँठ खोलना नहीं है? कविता शायद अधिक उसकी हुई गाँठ को खोलने का उपक्रम है और वे उसमें भी शायद अधिक गहरी, अधिक वैमकास में फँसी हुई होती हैं—इसी से न उनका झुलना, बल्कि उनकी पहचान तक हमें अधिक दोषप्रद, अधिक सुक्तिदायी अनुभव होती है? लेकिन सच प्रश्नों का प्रश्न यह है कि क्या हम कवि के शब्द-संयोजनों का उनी स्तर पर, उसी एकाग्र दबाव में से, अपने भीतर और बाहर की उतनी ही दूरी तय करने के बाद ग्रहण कर रहे हैं? क्या हमारे भीतर भी एक और जीवनानुभूति और जीवन-बोध की जटिलता के समानांतर विकसित होता वेदन-संज्ञ और दूसरी और उसको संतुलित करने वाले भाषिक तत्वों का वैसा संवेदनशील विवेक सक्रिय है? जिस अनुपात में कवि कवि है, उसी अनुपात में उसके शब्द-कल्पों में शब्द हैं। क्या उतनी ही संवेदना, उतनी ही अनुभव-परिपक्वता का मोल हमने भी चुकाया है कि वे शब्द हमसे भी उतने ही आत्मीय और अनिष्ट हो सकें?

शब्द, मापा आतिर क्या है? वह कई विशिष्टताओं और सामान्यताओं का गुणनफल है, मिश्रण है। जिस प्रकार जीवन-स्थितियों के प्रति मौलिक दृष्टि से प्रतिक्रिया कर सबने बाने व्यक्ति बिरले होते हैं वैसे ही शब्दों की कुल जीवनी-शक्ति में से, उनकी अनेक स्तरीय प्रत्यक्ष-सुलता में से अपनी विशिष्ट जीवित्विका को, विशिष्ट अनुभव-संवेदना को निबोड़ लाने वाले लोग भी कम ही होते हैं। परादानर लोग हमसे से दोनों ही जगह आसान रास्ता झलियाकर करते हैं। यदि और अध्ययन की सीढ़ी पर ही हम जीवन का और बाणी का भी ग्रहण और उपयोग करते हैं। कविता साधन हमारी इस अभ्यक्ति की अन्तर्भरने के लिए ही है। 'हृदय की मुक्तावस्था ही रसदशा है'—यह कथन जितना सामान्य लगता है, उतना ही नहीं। सामान्यता हमारा रसनिर्दिन जीवन जिस स्तर पर चला करता है, वह न हृदय की मुक्तावस्था है, न मस्तिष्क की। हम अपने किसी भी आचरण के क्षण में जरा स्वचेतन होकर और करें तो हृदय ऐसे 'अनेक' कल्पों और पूर्वाग्रहों का पना चनेगा बिनके हम बुरी तरह धम्यस्त हैं, जो इनके सुविधाजनक और सुस्थित हैं कि हम सभी उन पर उन तरह सोचने ही नहीं क्योंकि इस तरह की आत्म-चेतना बध्यप्रद होती है। हमारे अनेक विवेकाक्ष और दधि-निर्णय भी इसी आसानी की उपज हुआ करते हैं। क्या हम सर्वमुक्त उन्हें अपने व्यक्तिगत मन और बलगत आत्मविश्वास की कसमबल से ले सकते हैं?



इसीलिए हम सम्भव में धारण हो जाना जरूरी है कि जिस उन्निदि धन्याय और धारमनुष्ट महम्मना के सार पर हम अपनी जीवन-स्थितियों में प्रतिबुद्ध होते पाते हैं, वहीं उसी स्तर पर हम कवि की कविता में प्रयुक्त धर्मों के प्रति भी धारण न कर रहे हों। भाषा साहित्य एक सामान्य और दृढ़ जीवन-आधार का, या कि उस तरह एक सामान्य स्तुति का धर्म-आधार का ही धर्म तो नहीं है। वह जीवन के द्वारा मनुष्य को, और मनुष्य के द्वारा जीवन को दिये गये धर्मों की जीवन परम्परा भी तो है। एक सम्पूर्ण, वैविध्य-मय मानव-समुदाय के सरल-जटिल—हर प्रकार के अनुभवों की प्रत्यक्ष स्मृति भी तो है। जब एक जटिल और बलिष्ठ संवेदना का व्यक्ति (कवि) सार के पास अपनी परिभाषा, अपनी मुक्ति—अपनी धर्मव्यक्ति—मांगने आता है, तब वह भाषा की इसी स्मृति-परम्परा, इसी स्वाभाविक धर्म-संरचना के प्रति ही तो उन्मुख होता है। इस बात को यो समझें कि एक गहन संवेदना और प्रीति भलिष्ठा आता व्यक्ति संवाद के लिए एक समानशील धर्मनी व्यक्ति को ही खोजेगा। मान लीजिए, वह एक सरल और सपाट जीवन-चेतना वाले व्यक्ति से जा टकराता है, तो क्या परिणाम निकलेगा? कोई संवाद इधर से उधर नहीं बहेगा। जटिलताएँ सरल नहीं, बल्कि सरलीकृत, कुन्द हो जाएंगी। एक अनुभव दूसरे अनुभव से टकराकर धर्म की गूँज पैदा नहीं करेगा। इसके विपरित जटिलता जब जटिलता से टकराएगी तो धर्म की सृष्टि होगी; यह नहीं कि जटिलता सरल हो जाएगी। वह केवल अपने संचरण के लिए, अपनी सार्थक क्रियाशीलता के लिए अधिक उन्मुख अवकाश पा जाएगी। जटिलता जटिलता से परिभाषित होगी, तीक्ष्ण और प्रखर होगी।

कुछ-कुछ ऐसा ही रिखा कवि और भाषा का (कवि और पाठक के बीच भी, जैसे) भी समझा जा सकता है। सिर्फ यही पर दो जटिलताओं के बीच की टकराव और उससे निष्पन्न सार्थकता का विचार और भी चरम और प्रात्यक्षिक रूप ग्रहण कर लेता है। एक छोटी पर कवि की जटिलता है : उसके व्यक्तिगत अन्तर्जीवन और परिवेश की, समसामयिक चिन्तन-धाराओं और घटना-प्रवाहों की भरपूर रगड़ से उत्पन्न जटिलता, जिसे उत्पन्न करने में स्वयं भाषा का भी अप्रत्यक्ष हाथ है। यह जटिलता अपनी सम्पूर्ण आकृति गठना चाहती है और शायद इसीलिए बार-बार (भाषा में से) अवतार लेना चाहती है। अब यह तो स्पष्ट ही है कि कवि इस जटिलता का जनक ही नहीं (क्योंकि यह श्रेय तो उसके परिवेश को, वंश-परम्परा को, जातीय इतिहास को, उसके मित्रों-शत्रुओं-प्रियाओं को, उसके द्वारा सीखी गयी विद्याओं को तथा स्वयं भाषा को भी उसी हद तक दिया जा सकता है), उसका माध्यम भी है। बल्कि और से शीघ्र तो ऐसा सगता है कि जितनी ज्यादा चेतना इस 'माध्यमत्व' की उसमें जपने लगी, उतनी ही सीमा तक वह रचनाकार होने लगा। जैसे कि उदाहरण के लिए हम देखते हैं जिस धादमी के अपने व्यक्तित्व के गुणों का, अपनी सज्जनता का धटकाव जितना ही क्षीण, जितना ही कम सक्रिय होता है, उतना ही उसे 'अच्छे धादमी' की संज्ञा प्राप्त होती है। यह माध्यमत्व की चेतना ही वह 'जटिलता' है जो अपनी धर्मव्यक्ति, अपना उन्मोचन मांगती है। यह जटिलता निश्चय ही, स्पष्ट ही, व्यक्तित्व से बड़ी है। यह धादमी

की ग्रह-वेतना पर चारों ओर से दबाव डालती है : उसके मात्र व्यक्तित्व को 'प्रस्तित्व' से संतुलित और विस्थापित करती है। कोई कर्मक्षेत्र ऐसा नहीं जो इस जटिलता को पूरी तरह सपाकर सार्थक कर सके, कोई सफलता ऐसी नहीं जो इसे चुका दे। सफलता के सूत्र होखे हैं; सार्थकता के नहीं। जटिलता सूत्रों में नहीं बँधती, उनसे छन कर निकल जाती है। उसे मोलने के लिए, अभिव्यक्त कर सकने के लिए उसी बदन को, उससे भी बड़ी जटिलता चाहिए।

यह गुण, यह सामर्थ्य होता है मापा में। कवि के बोध की तरह मापा का जीवन भी अनेकस्तरीय होता है। उसमें एक ओर तो समसामयिक 'जगत-गति' का, समसामयिक विचारधाराओं का स्पन्दन होता है और दूसरी ओर—उस मापा को अब तक जिननी पौरुषों की जिजीविषा ने रचा है, जितने कवियों ने गड़ा है—वह सारा संस्कार भी उसमें मौजूद रहता है। कवि की कवि के नाते समस्या यह होती है कि वह कैसे मापा की सतह को उसकी गहराइयों से जोड़े, कैसे अपनी जटिलता के समानु-रूप अवयवों को उस विराट् मिश्रण में से भलगाएँ और इस प्रकार पुनःसंयोजित करे कि यह पुनःसंयोजित, यह सन्लेप उसके भीतर की जटिलता का समकक्ष और समतुल्य हो जाए। जाहिर है कि यह समकक्ष संयोजन उसे धासानी से नहीं मिलता—उसे आर्वापित करने के लिए उसे मापा से जूमना पड़ता है; शब्द की संयोजकता को बदलना पड़ता है; लय और वाक्यविन्यास का मौलिक ढंग विकसित करना पड़ता है। सभी शब्दों का जटिल जीवन उसकी जटिलता से प्रतिक्रिया करेगा और अर्थ का उन्मेष होगा।

प्रस्तुत कविताओं का अध्ययन करते हुए हम पाते हैं कि इनमें से प्रत्येक के प्रति हमारी प्रतिक्रिया अलग-अलग स्तरों पर घटित हो रही है। पंत और महादेवी की मापा का अनुभव एक प्रकार का है; निराला का दूसरे प्रकार का, और प्रसाद का कुछ और भिन्न प्रकार का। ऐसा क्यों है, यह जानने के लिए हमें प्रत्येक के वाक्य-विन्यास का, लयारमक संयोजन के ढंग का, विशेषणों का और क्रियाओं का, तथा विभ्वों का तुलनात्मक विश्लेषण करना होगा।

हिन्दी आलोचना के दो मन्द हैं : विषयनिष्ठ और व्यक्तिनिष्ठ। ये बहुत गोल-मोल शब्द हैं, पर हम इनका थोड़ा सहारा ले और पूछें कि पंत जी की यह 'संध्या' क्या है ? विषयनिष्ठ ? व्यक्तिनिष्ठ ? या नेबल वाक्य-संज्ञिनिष्ठ ? 'जहो तुम हसति कौन'... यह पंक्ति हमें यांत्रिक ढंग से 'रूपमि लेरा घन केसपास' की मार दिता देती है और सचमुच 'मुनहला फँना केस-बलाप' हमें थोड़ी ही देर में मिल भी जाता है। क्या पहली ही पंक्ति से पंतजी इस 'संध्या' का रूप-गुण निश्चिन कर देने प्रतीत नहीं होते ? क्या पढ़ने से ही पाठक की प्रत्याशाएँ एक चीक पर नहीं चलने लगती ? पंक्ति का ढंग ही कुछ ऐसा है कि हम कुछ वर्णनश्रमक व्योरो के लिए प्रस्तुत हो जाते हैं। भगली पत्रि में जो 'क्रिया' है वह भी विषय के प्रति कवि की कोई छास मौलिक प्रतिक्रिया नहीं उभारती। निराला की सन्ध्या-मुन्दरी भी मेघमय धासमान से धीरे-धीरे 'उतर' रही है। महादेवी की बसन्त-रजनी भी उसी क्रिया और क्रिया-विशेषण के साथ उभरती

है। हाँ, 'मेघमय आसमान' की जगह 'विजित' आ जाता है। पंतजी 'ध्योम' चुनते हैं। दोनों ही चुनाव शब्द-भँत्री के लिहाज से उपयुक्त हैं। अब देखिए, प्रगती पंति 'छिपी निज छाया-छवि में आप' और इधर निराला में 'तिमिरांजल में चंचलता नहीं कहीं आभास'... क्या पंत जी की प्रस्तुति अधिक संक्षिप्त और दृढ़ नहीं आ पड़ती? किन्तु जरा और भागे बढ़ें। किसकी 'संध्या' पवादा भूर्त और संवेद्य है पंत जी ये पंक्तियाँ लिखते हुए क्या 'संध्या' के, या अपने साथ हैं? अपने भीतर हैं क्या उनकी आत्म-स्थिति सबकुछ उस दृश्य से सम्पृक्त और अन्तःप्रविष्ट है? क्या पं. दृश्य संवेदन उनकी किसी निजी और विशिष्ट अनुभूति के सहारे उनको पकड़ रहा है आविष्ट कर रहा है? निराला की पंक्तियाँ हैं :

तिमिरांजल में चंचलता का नहीं वहीं आभास

मधुर-मधुर हैं दोनों उसके अंतर—

किन्तु जरा गम्भीर,—महीं है उनमें हास-विलास

ये पंक्तियाँ हमारे अपने मानवीय अनुभव को टटोलती हैं। उससे जुड़ती और अर्थ पाती हैं। हमारा ध्यान अलग-अलग चरणों पर नहीं जाता—अपनी एक विशिष्ट स्यात्मकता के कारण ये पंक्तियाँ हमारे मन को पकड़ती हैं और एक मानवीय रिश्ता बनायाम उभर आता है। हम 'संध्या' को अपने भीतर भी उतना ही महसूस कर रहे थे जितना अपने बाहर। संध्या हमारी मनुष्यता—मानवीय भावना के रंग में रंग जानी है और फिर भी एक विशिष्ट दृश की 'संध्या' बनी रहती है। अपना अस्तित्व लेकर भी नहीं सोती। वह अलग, अलग्गुन एक दृश्य-विषय ही नहीं—हमारी अनुभूति का विषय भी बन जानी है। क्या पंत जी की संध्या ऐसा कोई मासिक और विशिष्ट अनुभव देती है? या कि वह मूढ़ एक काव्य-विषय का दश निर्वाह कर है?

कहो तुम कवि कौन ?

ध्योम से उतर रही चुपचाप

छिपी निज छाया - छवि में आप

गुनहना कैसा कैसा कलाप

मधुर, मधुर, मधुर मोन

अन्तिम पंक्ति की—गूँसे अवतरण के बय्य को गमेदनी—उधे पूरे विरासती देनी—मस्तिष्क की सावक और प्रीतिर सगनी है। यह कवि के निपुण काव्य-निष्ठा होने की सूचना है। किन्तु क्या इस गूँसे छंद की उपयोगिता उनी आत्मरिक्त, बनी विशिष्ट है जैसी हम निराला में देखते हैं। तब और भावना का, भक्ति और प्रेमा का वैसा सामर्थ्य क्या हम यहाँ भी अनुभव होता है? हमें पंत जी भी ही एक और रचना (जो एक माध्य-दृश्य में ही सम्पन्न है) की प्रारम्भिक पंक्तियों याद आती हैं :

अब छाया जब निराला, नीला—

आया जब अलग भी नीला

नीले तब पर मूढ़ संध्यापद

क्यों घाद खाती है ? ... अपनी विशिष्ट स्यात्मक उत्तेजना के कारण ? हाय, चलिए, इस दूसरी कविता को पूरा पढ़ जाइए । आपको लगता नहीं, कि यह ठुकरा कुछ प्रत्यक्ष पड़ जाता है, मानो असली कविता यही हो । छेप कविता इस उत्तेजना से कट क्यों जाती है ? नहीं लगता कि इन पंक्तियों का स्यात्मक वैशिष्ट्य प्रत्यक्ष प्रेरणा-प्रभूत है ; जब कि बाएँ में कवि का पद्य विचार पर उतर आता है और कविता पर सीधी ऐन्द्रिकता की, सीधे 'संवेदन' की पकड़ डीली हो जाती है ।

हम सोचने लगते हैं कि क्यों इन पंक्तियों में वह स्यात्मक सच्ची उत्तेजना है जो कि 'संवेदन' में पायी है । इसका क्या कारण है ? यह उत्तेजना कहाँ से आती है ? क्या इसका भयं यह नहीं कि पंत जी की वास्तविक संवेदन-क्षमता का क्षेत्र बहुत ही सीमित है ? बहुत कम वस्तुएँ ऐसी हैं जो उनके भावार्जन को सबभूत छू सकती हैं, झनझना सकती हैं । वे क्या हैं ?

पंक्तियों पर गौर कीजिए । इनकी प्रभावशीलता किस कारण से है ? क्या किसी तीव्र भावावेश के कारण ? क्या मानवीय संवेदना की किसी वैधक अन्तर्दृष्टि के कारण ? जीवन की कोई भासिक आलोचना ? परात्मप्रवेष्ट की अनुभूति ? या कोई गहरा आत्मसाक्षात्कार ? नहीं, यह सब यहाँ कुछ नहीं । एक विशिष्ट आशुप संवेदन है, जिसको कवि ने उसकी जीवन्त, सदाबहार साजगी में पकड़ लिया है, प्रत्यक्ष कर दिया है । पतंगी भासिक तादात्म्य भाँपने वाली स्थितियों के कवि नहीं हैं, आत्म-विस्मरणकारी भावावेशों के, तीव्र वैधक अनुभूतियों के कवि नहीं हैं ; वे आत्मालोचन, आत्मान्वेषण और आत्मसाक्षात्कार के भी कवि नहीं हैं ; प्रचण्ड प्राणशक्ति, बुद्धिमान विजीविया के कवि नहीं हैं ; न उस तरह किसी विशिष्ट आध्यात्मिक या धार्मिक संवेदना के । नहीं, वह उनका क्षेत्र नहीं है । वे ऐन्द्रिक संवेदन के—खासकर आशुप संवेदना के कवि हैं । ऐन्द्रिक को अतीन्द्रिय से ओझने वाली प्राणशक्ति और वेदन-संज्ञ उनके पास नहीं है । किन्तु जहाँ धीरे से वस्तुओं की वस्तुमत्ता को, वस्तुओं के सौन्दर्य को पकड़ा जाता है वहाँ से समस्त छायावादी कवियों के बीच भकेले और अग्रिम हैं । सृष्टि के भीतर, मनुष्य के भीतर भी उनकी पहुँच और दृढन धाँस भर ही है । यही उनकी सीमा है और यही उनकी धीरों से विलक्षणता, विशिष्टता भी । इस बात की धीर अधिक पुष्टि आप चाहें तो उनकी 'आम्पा' में एक कविता है, 'वह बुद्धि' ; उसकी तुलना निराला के 'मिश्र' से करके देख सकते हैं । निराला में भावात्मक उत्साह अधिक है किन्तु पंत में वह कमो इस कविता के प्रसंग में खलती नहीं । जिस 'बौद्धिक दूरी' का उल्लेख पंत ने 'आम्पा' की भूमिका में किया है, वह विवशता अधिक है ; वरण कम । किन्तु क्या हम इसीलिए उन्हें साधुवाद नहीं देते । भावनात्मक उत्साह होना तो वे साबे-स्टके, एक-एक विवरण में प्रत्यक्ष और संवेद्य विषय वहाँ से आते ? कैसे आते ? इसी कविता को सीजिए : पंत तटस्थ हैं तो क्या इस लिए वे स्नात देस और दिशा नहीं रहे हैं ? और क्या यह तटस्थ-चित्रण कवित्व की दृष्टि से निराला की अपेक्षा हीनतर प्रभाव छोड़ता है ? निराला अपने भावेष्ट की दृष्टि में अधिक जिज्ञ प्रभाववाचन कर पड़े हैं : यों उनकी दो ही पंक्तियाँ 'पेट-पी

दोनों मिनकर है एक। पा रहा सगुटिया टेक' इस दृष्टि से—चाणूर प्रत्यक्षीकरण की दृष्टि से भी—पंत जी की छाठ पंक्तियों के बराबर हैं; किन्तु इसका मतलब यह नहीं है कि पंत जी के विवरण अनावश्यक हैं। नहीं, उनई नहीं। वे आवश्यक हैं। कविता के धर्म हैं। इसीलिए कि वे सचमुच ग्राम में निरीक्षित और आत्मना किये गये हैं, इसलिए कि उनमें प्रतिस्तिता नहीं है; प्रतिस्तिता प्रभाव डालने या भावुरता उभारने के लिए वे निश्चय ही वहाँ नहीं रहे गये। बात यह है कि पंत की कल्पना विषय-मर्याद से ही उत्तेजित होती है। जीवन की उनकी पकड़ विप्रात्मक ही है। रसादा-तर वे प्रकृति के चित्रों में ही रमते हैं किन्तु जब कभी मनुष्य या कोई सजीव समूह भी अपनी विचारमय सजीवता से उनकी कल्पना को पकड़ लेता है तो वे हमारे सामान्य अपेक्षाओं को लाँचकर कुछ ठोस और स्मरणीय रच जाते हैं। निराला में (चाहे मनःस्थिति आत्मनिवेदन की हो; चाहे आत्मदया की; चाहे सीधी परदुःख-जन्य रसा की, परात्म प्रवेश की) भवन कवियों जैसी तन्मयता और विह्वल आवेगात्मकता है; प्रसाद पिराए हुए आवेग की प्रशान्त बोधशीलता के कवि हैं; पंत न इधर है, न उधर। उनके अन्तःकरण का आयतन बहुत-बहुत संक्षिप्त है। फिर क्या बात है कि हम एकाएक निर्णय नहीं कर पाते कि इन दो कविताओं में किसका पलड़ा भारी है: निराला का या पंत का? दोनों के समापन देखिए—किसे अधिक सफल सार्थक हैं?

ठहरो, प्रहा। मेरे हृदय में है प्रभुत, मैं लौंख लूँगा

अभिमन्यु जैसे हो सकोगे तुम,

तुम्हारे दुःख में अपने हृदय में लौंख लूँगा

यह है वस्तु से सीधे मानसिक तादात्म्य की कविता। अब सुनिए, पंतजी

को—

कासी नारकीय छाया निज

छोड़ गया वह मेरे भीतर

पैशाचिक सा कुछ दुःखों से

भनुज गया शायद उसमें भर

निराला की पंक्तियों से सीधे इन पंक्तियों में उतरते कौसा लगता है? प्रथम प्रतिक्रिया में क्या यह नहीं लगता कि कवि को इस मानवीय बोध ने गहरे में बितकुल विचलित नहीं किया है? उसे तो जैसे यह मानवीय उपस्थिति अपने सौन्दर्य-मुल के स्वप्न में अवांछित विघ्न की तरह लग रही है। मेरी सौन्दर्य-रस निभान मानसिकता के स्वर्ग में यह कौसी नारकीय छाया छोड़ गया! ...मानो कवि अपने सौन्दर्य-लोक को ऐसे 'प्रतिकूल-वेदनीय', रसपातक हृदयों की छाया तक से बचाना चाहता हो!

किन्तु सचमुच क्या इन पंक्तियों से यही ध्वनित होता है? ऐसा नहीं लगता कि प्रथम दो पंक्तियाँ कवि की वास्तविक मनःस्थिति को व्यक्त करने के साधन-भाष उस पर खर्चदस्त व्यंग्य भी कर रही हैं? और कवि निराला आत्मचेतन होकर यह बात कह रहा है। यदि ऐसा है तब तो तसवीर ही बदल जानी है। कलात्मक निस्संगता कवि की शक्ति बन जानी है और अपनी पंक्तियाँ सचमुच एक कमाया हुआ

के उपसंहार से कम सार्थक और कम बबनदार नहीं लगता।

बहने को कोई यह भी कह सकता है कि जहाँ तक उस विचार का प्रश्न है वह राधा में और भी अन्तःसतित डंग से निहित है: निराशा जब अपने हृदय के से मिथुन के हृदय को सींच देने की बात कर रहे हैं तब उनका भी तो भाग्य है। बल्कि उनके भाग्य में तो और भी ज्यादा कविता है—'अमृत' शब्द की इन स्वतंत्र हैसियत के कारण; कवि के हृदय का अमृत कोई देवताओं वाली राधा का शोक-मोह ही है। वह तो मर्त्य मानव की मानवीय गरिमा को प्रतिष्ठित माना अमृत है। और निराशा ने भी जिस दुःख को अपने हृदय में खींचा है, वह वही दुःख तो है जो मिथुन की मानवीय गरिमा को नष्ट रहा है। तो पंतजी ने ऐसी कौन-सी मौलिक बात कह दी कि हमें वह उस मानवीय स्थिति का जीवन्त साक्षात्कार प्रतीत हो। वह तो एक निष्कर्ष भर साफ़ तौर पर कविता के जीवन में से नहीं फूटा है: बाहर से उस पर घोषा पड़ा है।

और भी हो, कविता के सर्वश्रेष्ठ पाठक जो भी निष्कर्ष निकालें, मुझे इस विचार लगता नहीं है। मुझे तो यही पर्याप्त संतोष का कारण लगता है कि वो अलग-अलग से दो बरि एक बिन्दु पर पहुँच रहे हैं। यह सब है कि निराशा उस बिन्दु पर निश्चल कर जाते हैं; बिन्दु पत में भी यह बिन्दु अनधिकृत रूप से नहीं बम-से-बम यह पत के काव्य-शिल्पी की सामर्थ्य तो सूचित करता है। चूंकि बना में, उनके काव्य-विषय में, उनकी चित्र-रचना को उत्तेजित करने की निहित 'सच्चा' की प्रेरणा अधिक थी, अतः उनकी पकड़ भी कविता पर बनी रही। नहीं हो पाया, जहाँ यह सुविधा—अपनी सामर्थ्य के एकमात्र क्षेत्र में होने की सुविधा—उन्हें नहीं मिल पायी, वहाँ उनकी कल्पना अनुत्तेजित रह और तब उपयुक्त भावोद्भवन के अभाव में, जीवन-जगत् सम्बन्धी किसी भी अटल समृद्धि से स्वभावतः रिक्त होने के कारण वे महज इच्छित विस्तार ही रचयिता में, बचपन में, अमंकरण में व्यस्त हो रहे हैं। 'वह बुद्धा' में है। यहाँ पन की तटस्थता भी उनकी ही 'वसाहक' और सार्थक है, जितनी के 'मिथुन' का तीखा इन्वाक्मेष्ट।

उन स्वाभाविक और आवश्यक विचित्र के बाद हम पुनः उसी कविता पर हमने इस कविता के छन्द की यात्रा, अनिवार्य सयगति को महसूस किया। अतः कारण यही मोबा का कि पननी यहाँ अपनी जमीन पर नहीं है। उनके अन्दर कोई विशिष्ट भावोद्भवन पैदा नहीं किया है; न वे उगके तरह नश्वर हो गये हैं जिस तरह निराशा अपनी नश्वरता के माधुर्य से उगके हो गये हैं। इसी कमी के कारण पननी के काव्य-विषय में भी कोई नयी उमर आई है। विशेषणों को ही अतिरिक्त-मधुर मधुर, मृदु, मोन के बिना किसी अतिरिक्त, विशिष्ट अनुभव के लगाने का प्रयत्न नहीं है।

इनका औचित्य सामान्यीकृत है। ये एक प्रकार की काव्य-रुढ़ि में से घनर हैं, एक सामान बोध में से—जिसे मुस्निबोध ने 'जड़ीभूत मौन्दर्या' है। धार देग रहे हैं कि निरासा को अपना विम्व मृत्तिन करने के लिए ए संवेत पर्याप्त हो गया जबकि पंतजी की पाँच विशेषणाँ की जरूरत पड़ी। उनके प्रयोग में पंतजी सिद्धहस्त हैं किन्तु केवल उन्हीं कविनामों में जो उ जमीन है—प्रकृति-वर्णन की।

इसी कम में हम महादेवी की कविता पढ़ें तो लगता है कि उनकी स्वाद घोर बनावट कुछ-कुछ पंत जी जैसी ही है। इनका जहर मानना महादेवी के छन्द की लयगति उनके पाठ्यों के धर्म के साथ धुली हुई जान किन्तु यह लयगति गीत की है; हमें ऐसा नहीं लगता कि वास्तविक म (लिरिक) के विविध और जटिल अनुभव-संवेदनों से इन प्रकार की लयारम निपट सकती है। निरासा की तुलना में यह संवेदना निश्चय ही कम स्व सचीली है; यात्रिक चाहे उसे न कहें क्योंकि उसमें भावमयना, एक प्रकार की तो है ही—

धीरे-धीरे उतर सितिज से

आ बसन्त रजनी

तारकमय मय बेणीबन्धन

शीतकूल कर शशि का मूलन

रश्मि-बलय सित धन-अवगुंठन

मुक्ताहल भनिराम बिछा है

चितवन से अपनी

पुलकती आ बसन्त-रजनी

महादेवी की कविता सामान्यतः पंतजी की कविता की अपेक्षा कानों को झपटती लगती है। किन्तु दो-चार हल्के स्पर्शों से किसी वस्तु के आधुन सौम मूर्तिमान कर देने की जो शक्ति पंत में है, वह उनमें नहीं है। ऊपर की पंक्ति जो चित्र है, उसे क्या आध विम्व कह सकते हैं? यह आधुनिक कविता का सौन्दर्य है, या संस्कृत के आलंकारिक कवियों का? विशेषणों की यहाँ भी भरमार है, रम्यता उत्पन्न करने का जिम्मा भी उन्हीं का है। चमत्कार बेणीबन्धन के 'तार होने में है; धन अवगुंठन के 'रश्मिवलय' होने में है। इससे भगलो पंक्ति का स जहर भिन्न है और विनिष्ट है; किन्तु बस उतना ही; आगे प्रसाधन के ब्योरे धुल हो जाते हैं। 'मुपूर-ध्वनि 'अमर' की है जो हमारे कानों को घनावात जानी है। वह 'सुमधुर' भी है किन्तु यह 'सुमधुर' निरासा के 'मधुर-मधुर' की निरिक्त धर्मव्यंजक नहीं है। वह केवल छन्द की यांत्रिक गति में निरीह बंग से हुआ है। 'मुपूर' के अलावा 'किरुणि' भी है जो 'अलि-मुजित पत्रों' की है। ये आ और विशेषण एक कवि-ममय के बांग हैं; वास्तविक संवेदन के नहीं। इन शब्दों के अलावा अन्य शब्दों के अतिरिक्त भी हैं, जैसे 'जिरी' आदि अनेक





निरीह और गौण ध्यानरत करते हैं। महादेवी जी अपने शब्दों के चयन में गुरुरि का, गुपरता और मिनम्यता का प्रमाण अवश्य देती हैं किन्तु उनमें ताजगी नहीं होती। वे कर्म के कोणाहन से, विचारों की उमझटों से, वास्तविक अनुभवों और संपर्कों के गुगुन से गुरुरि शब्द हैं और उनका मूल सौन्दर्य भी कभी-कभी अनिश्चित के कारण धामी अनुभव देने लगता है। अकसर उनकी कविताएँ जीवित अनुभूतियों-भावों के द्वारा कम, और शब्दार्थ-ध्वनियों के गुरुत्वपूर्ण, विवेकमग्न विन्यासों द्वारा अधिक युनी गयी मान्य देती हैं। उगमें सब-कुछ तरल-तरल-सा है, पद्य का आनन्द प्रतिरोधों से मिटने और उन्हें अपनी गति से नियंत्रित और परास्त करने का आनन्द है। यह आनन्द हमें निरास्ता सबसे अधिक देते हैं। पद्य तक कभी-कभी अपनी बुद्धि कविताओं में हमें ऐसे अनुभव कराते हैं। महादेवी के पद्य में प्रतिरोधों से चूम्ने का तत्त्व सबसे कम है जिसके कारण उनके काव्य का संगीत एक अजीब एकरसता की प्रतीति कराता है। यह एकरसता उनके गद्य में नहीं है। क्यों का अन्ततः उनकी कविताओं के स्वाद को घटा देता है। किन्तु गद्य उनका भाव भी मुझे मुग्न करता है। ऐसा क्यों ?

कहीं ऐसा इसलिए तो नहीं कि उनका कवि-स्वभाव पद्य की अपेक्षा गद्य में ज्यादा अच्छी तरह डलता है ? जिस प्रकार गद्यगुणों का संगुम्फित उत्कृष्ट काव्य में लप जाता है और अपनी अनिवार्यता का आश्वासन देता है (प्रसाद जी में, जैसे)। उसी प्रकार शायद कुछ काव्यगुण उत्कृष्ट पद्य के निर्माण में सहायक हो जाते हैं। महादेवी के गद्य में उनका काव्यगुण उनके पद्य की अपेक्षा अधिक सार्थक अभिव्यक्ति पाता (मुझे कम से कम) प्रतीत होता है। उनके पद्य में बहुत ज्यादा सरल प्रवृत्ति मानता है। यह भासानी से आरोपित व एकरस लगती है। पद्याभिव्यक्ति मात्र व्यक्तित्व में कुछ जटिल और अनगढ़ तत्वों की भाँप करती है जिन्हें पद्य अपनी ताज़गी से पिघला सके। महादेवी का पद्य ऐसी ऊर्जा का आश्वासन नहीं देता। शायद उनके स्वभाव में अनगढ़, अतर्क्य कुछ भी नहीं है जिसके साथ संपर्क करता हुआ उनका पद्य अपनी विलक्षणता स्थापित करे। गद्य में चूँकि स्वभावतः प्रतिरोध बहुत कम होता है, इसलिए व्यक्तित्व सीधा और प्रत्यक्ष मार्ग से सामने आता है। कदाचित् उनके गद्य में पद्य की अपेक्षा अधिक ताजगी, अधिक स्मरणीयता, अधिक मानवीय ऊष्मा और अधिक प्रभावशाली कलाकारिता होने का यह भी एक कारण हो। चूँकि वे अस्तित्व की जटिलता की कवि न होकर आत्म-व्यंजक कवि ही हैं और चूँकि उनके व्यक्तित्व में संस्कारिता, भावना का मार्दव और सौन्दर्याभिरुचि ही प्रधान है; आत्म-संपर्क और विरोधी भावनाओं की उथल-पुथल गौण; अतः उनके काव्य में मानवीय अनुभव, मानवीय उपस्थिति उस तरह सजीव और सक्रिय नहीं हो पाती। पद्य में वे जीवन के, और अपने व्यक्तित्व के कर्म को भी अपने सापेक्ष से नहीं पकड़ पाती जितना गद्य में। उनका पद्य हमारी सहानुभूति को उस तरह भावित नहीं करता। वह उनका आत्मनिवेदन तो होता है पर हमारे 'आत्म' के साथ आत्मीय नहीं होता। उनके पद्य की सार्थकता उद्गारात्मक है; उनके अपने लिए ही है। जबकि उनका

गद्य उनके गद्य से बही अधिक आत्मव्यंजक होते हुए भी हम सबके लिए सार्थक हो उठता है। यह एक ऐसा विरोधाभास है, जिसे समझा जा सके। अन्यत्र एक लेख में मैं महादेवी जी के समूचे कृतित्व के आलोचक में इस निष्कर्ष को पकड़ने और समझने की कोशिश कर रहा हूँ। यहाँ पर इतना ही संतोष होगा कि महादेवी जी का गद्य काव्य-रुढ़ि से भुक्त नहीं हो पाता, बल्कि रुढ़ि बनाता चलता है जबकि उनके गद्य में ऐसा नहीं होता।

काव्य-रुढ़ि से, जैसाकि हमने उपर्युक्त विश्लेषण के दौरान देखा, मुक्त नहीं हैं। साथ ही, जैसाकि हम निराशा और प्रसाद से उनकी मुलता पाते हैं, उनके शब्दों में सूजने का, अर्ध-विस्तार का अवकाश बहुत कम रहता। शब्दों में जो संचित अर्ध-स्तर हैं, भाषा में संगृहीत होते जाते भावों की जड़ है, उसके साथ कोई सहृदय, मौलिक संपर्क इस कवि का नहीं दिलसाई पड़ता जिस संवेदना को लेकर भाषा के पास आते हैं, वह न तो 'ज्ञान से गहन' है; से दुरंध्र्य। न उसमें मानवीय अस्तित्व की जटिलताओं के अनुभव में से व्युत्पत्ति करने की छटापटाहट है। कवि अपने व्यक्तित्व पर मोहासक्त है। व्यक्तित्व-द्रोही परिस्थितियों में नहीं झुक सकता। पंतजी आत्म-संघर्ष स्थितियों को भी ज्यादा देर तक नहीं भोग सकते। कोई न कोई समाधान, सौज ही लेते हैं।

तो क्या इससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि उनकी कविता भी ठीक वही सीमा है जो महादेवी की कविता की है? नहीं। ऐसा नहीं सकता।

फिर से उनकी कविता पर लौटें। जहाँ से, वहाँ से आगे—

अनिल पुलकित स्वर्णाञ्जलि लोल  
मधुर नूपुर ध्वनि लण्डन रोम  
सीर से जलरों के पर लोल  
उड़ रही नभ ॥ धीन

निराला की संध्या काव्य-विषय से ज्यादा व्यक्तित्व-विशिष्ट है, पर काव्य-विषय है। निराला की संध्या के 'तिमिरांचल' में अचलता का अभाव नहीं है। पंतजी में भी 'अचल' है, पर वह 'स्वर्णांचल' है और 'लोल' है। होती है कि यह विशेषण वास्तविक अनुभूति में से कम, एक सात का आभ्यस्तता में से ज्यादा आया है। क्या यह शंका शलत है?

किन्तु आगे की पंक्ति देखिए। क्या यह केवल एक साधारण अलंकरण मात्र है? हो भी, तो क्या इसमें एक प्रीतिकर विस्मय नहीं जगत जीवन अनुभूति का स्पर्श, क्या इसमें कवि-कल्पना की ताजगी भी नहीं पहले मैंने धर्मशेरबहादुरसिंह के नाम से छपी एक कविता 'सरस्वती' में उसकी एक पंक्ति मुझे अभी तक याद है—'पंखों का कोताहल बजता पग पे', यह पंक्ति निश्चय ही पंतजी की पंक्ति से ज्यादा प्रभावोत्पादक है क्यों

विद्वत् को अधिक साहचर्यिता के साथ पढ़ती है किन्तु क्या दोनों पंक्तियों में कोई सम्बन्ध नहीं दीजना ? नहीं लगता कि पन्तजी के काव्यशिल्प में कुछ ऐसा मौलिक लगाहू है जो अन्य किसी कवियों को भी कुछ प्रेरणा दे सकता है ?

धीरे धीरे पढ़िए—‘सीप से जलदों के पर सोल, उड़ रही नम में मौन’...। तत्काल अपनी सम्प्रा के उतरने की बात कवि पहले ही कह गया है, अब उसके मौन में उड़ने की बात कुछ बेल नहीं साजी । यों भी निरासा और पन्त की कविताओं में प्रयुक्त कियाओं का सुननात्मक निरीक्षण करें तो यह स्पष्ट हो जाएगा कि निरासा की कियाएँ पंतजी की प्रेरणा अधिक सक्रिय, अधिक सार्वक हुया करती हैं । किन्तु जिस तथ्य की धीरे हमारा ध्यान आकर्षित हो रहा है, वह यह है कि यह पंक्ति बिना होते हुए भी कुछ-कुछ विषय का स्वाद देती है । क्या कल्पना की यह क्रीड़ा एक सुन्दर उत्तेजना नहीं देती ? यह सभी सम्भव है, जब उत्तेजना वहाँ भी रही हो मूल में । तो हम-से-कम एक क्षेत्र तो ऐसा है जहाँ पंथ का कवि उत्तेजित होता है और शब्द के साथ कुछ मौलिक आचरण करता है । निश्चय ही हम यह देखते हैं कि काव्य-शिल्प की एक खास आन्तरिक उत्तेजना हम बधि के पास है । स्पष्ट ही यह उत्तेजना, वह गुण माया के साथ कुछ ऐसा भी कर सकता है कि दूसरे कवियों को भी अपने बर्तक में इससे मदद मिले, प्रेरणा मिले (जैसे एक उदाहरण—चाहे वह निराला प्रवर्तन प्रेरणा हो—हमने ऊपर दिया) । किन्तु क्या महादेवी के काव्य-शिल्प में यह माया की ध्वजना-शक्ति को आगे बढ़ाने वाला—और इस नाते दूसरे कवियों के लिए उपयोगी हो सकने का—गुण है ? यह भी एक प्रश्न है ?

निराला की कविता का प्रारम्भ देखिए—‘वह सन्ध्या सुन्दरी पड़ी सी’...। यह ‘परी’ शब्द निराला को ही सूझा था; पंत और महादेवी को नहीं । अगर जब पंत की उपर्युक्त पंक्ति—‘सीप से जलदों के पर सोल, उड़ रही नम में मौन’—हम पढ़ते हैं, तब क्या यह भाव सहसा इससे नहीं जुड़ता ? निराला ‘परी’ बहकर मूल पड़े । उस धनायास उपमा का अधिक ‘विदोषण’ उन्होंने नहीं किया । उन्हें अपने सौन्दर्य-बोध के एक विवरण पर रबकर उसे विकसित करने की कुसंज्ञा थी । किन्तु पंतजी उस तरह अपने विषय के साथ सम्पृक्त नहीं हैं, उससे आविष्ट नहीं हैं । न उनके पास कोई वैसा दुर्निवार भावैक-जन्म है । फिर इन पंक्तियों पर हमारी भावें क्यों ठहर जाती हैं ? क्या इसलिए नहीं कि ‘परी’ यहाँ भाव को दिखाई देने लगी है ? और ऐसा भी नहीं कि यह मूल उनकी अनिवार्यता निराला से ही प्रेरित हो । उनकी ‘बादल’ शीर्षक कविता में भी यह उद्भावना भौहू है ।

तो पंतजी एक खास तरह के सौन्दर्य—‘सौन्दर्याभिरुचि’—के कवि हैं । वह सौन्दर्य भाव-नामीय या अटिल भाव-संयुक्तता से से, व्यक्तित्व और अस्तित्व की जीवन टकराहट में से आया हुआ सौन्दर्य नहीं, किन्तु इसमें एक प्रकार की निरापेक्ष सरल समीचीनता प्रचल्य होती है । जीवन-संवेदना से अधिक वे शिल्प-संवेदना के कवि हैं । उनकी प्रत्यक्ष वास्तविक प्रेरणा का मूल सीमित और संक्षिप्त है किन्तु वहाँ उनकी ... दीखती है । साथ ही उनमें दूसरे कवियों की प्रेरणाओं से अविविध-प्रेरित होने

का उत्साह भी परिलक्षित होना है जो कि निश्चय ही एक गुण है। इससे उन्हें अपने कव्य-शिल्प की बारीकियों पर एकाग्र होने का, उन्हें निखारने का अवसर मिलता है। कवि-वर्म का यह एक आवश्यक अंग है। इसलिए अपनी प्रत्यक्ष प्रेरणाओं के प्रतिरिक्त अप्रत्यक्ष प्रेरणाओं को भी जिस उत्साह और सगन के साथ वे शिथिल करते रहे हैं, वह दूसरे कवियों के लिए उपेक्षणीय नहीं। पंत और महादेवीजी की इस तुलना से यह तथ्य थोड़ा-बहुत स्पष्ट हो जाना चाहिए कि पंतजी कवि क्यों हैं, और किस प्रकार के कवि हैं।

सब की एकात्मता निराशा की विशेषता है। पंक्तियों के प्रवाह में हम 'संध्या' का अत्यन्त भारतीय और सच्चा अनुभव करते हैं। पंतजी के समूचे विशेषण हममें बेसी सहानुभूति नहीं उभारते। वे हमें ठण्डे और निर्जीव लगते हैं। 'मीन केवल तुम मीन' कहूँ देने भर से संध्या की महारानी शान्ति का अनुभव नहीं हो जाता। इस ठण्डी और बेजान पंक्ति के मुकाबले निराशा की प्राणमयी अभिव्यक्ति देखिए—

नहीं बजती उसके हाथों में कोई बीणा  
नहीं होता कोई अनुराग - राग - साताग  
मूधुरों में भी रनभुन - रनभुन नहीं,  
सिर्फ एक अम्यक्त शब्द-सा 'धुप-धुप-धुप'  
है गूँज रहा सब कहीं—

ध्योममण्डल में—जगतीतल में—

सोती शान्त-सरोवर पर उस अमल-कपलिनो बल में—  
सौख्य-गर्विता सरिता के प्रतिविस्तृत बल-स्थल में—  
भीर भीर गम्भीर शिखर पर हिमगिरि-भटल-अवल में—  
उत्तात तरंगाघात-प्रलय घन-मर्जन जलधि प्रबल में—  
क्षिति में—जल में—जल में—अतिल-अवल में—  
सिर्फ एक अम्यक्त शब्द-सा 'धुप, धुप, धुप'  
है गूँज रहा सब कहीं—

पंतजी का वाक्य क्या इतना धावेय, इतना बदन, इतने साधक के साथ सम्हाल ले जा सकता है? ...अभी वाक्य पूरा भी नहीं हुआ? इतनी ही पंक्तियाँ और हैं। निराशा की अनुभूति के बितने फलक इस कविता में एक साथ खुलते हैं। सौन्दर्यानुभूति प्रकृति की, मानवीय रस, दार्शनिक अनुभूति—सब एक-दूसरे का हाथ थामे एक-दूसरे को भागे बढ़ाते अप्रतिहत गति से गतिमान हैं। और पद्य की—मौलिक पद्य की—उस विशेषता को, जिसकी कमी हमने महादेवी के यहाँ अनुभव की थी, उसको यहाँ अच्छी तरह हृदयगत किया जा सकता है।

और क्या है? कुछ नहीं।  
मदिरा की वह नदी बहाती आती,  
पके हुए जीवों को वह सस्नेह  
प्याला एक पिलाती,

अर्धरात्रि को निश्चिन्ता में हो जाती जब सोन  
कवि का बढ़ जाता अनुराग,  
विरहाकुल कमनीय कण्ठ से  
आप निकल पड़ता तब एक विराग ।

हमने शुरू में ही कहा था कि इस कविता का जीवन स्वयं 'सन्ध्या' के जीवन से प्रेरित और जीवन्त है वस्तुि यह सन्ध्या का जीवन ही है स्वयं । साथ ही यह कवि का उसके साथ सादात्म्य भी है । सन्ध्या कवि के भीतर भी उतनी ही जीवन और सक्रिय है, जितनी बाहर । महादेवी जी की सन्मयता क्या इस कोटि की है ?

निराला की कविता अर्थों का सचेत आरोप नहीं है । उसमें अर्थ उन्मुक्त होते हैं । अनुभूति के दबाव में से, भावावेग के सपीड़न में से शब्दों का जैसे बिस्फोट होता है । इन शब्दों की नवजात ऊर्जा ही कविता को अर्थ देती है । अगर उद्धृत की हुई पंक्तियों में हम की घटती-बढ़ती को, विरागों को देखिए । क्या वे अत्यन्त अनिवार्य और स्वाभाविक नहीं लगते ? क्या सन्ध्या का यह गतिविधि बत और महादेवी के बंधे-बंधाए छन्दों में सम्भव था ?

पंक्तों की समापक पंक्तियों पर गौर करें :

साज से भरण-भरण गुरुपोत  
मरि-मरि की सुरा धमोत  
बने पावत घन स्वर्ण-हृदोत  
कहो एकाकिनि कोन ?  
मधुर, मधुर, मधुर, मीन ।

यह काव्य है या काव्याभ्यास ? समीक्षण-वर्णन की यह साविधान विद्या, यह कुरंगनी क्या दर्शनी है ? महादेवी का विश्व सब की तुलना में कुछ अधिक समीच और भावपूर्ण लगता है । उनके यहाँ जो दिखाई है उनमें कुछ तो मानवीय ह्रास है; कुछ तो भाव-न्यूनता है । पंक्तों में तो अपना भी नहीं अनुभव होता । 'मरि मरि की सुरा धमोत' तक हम पर कोई अंतर नहीं करती । क्यों ? क्योंकि कविता की कोई निश्चय भावभूमि हो, कोई केन्द्र हो, सब न ? निराशा की जकिया में 'सन्ध्या-मुन्दरी' मानो एक अनीतिव्य मोत में उतरकर (परी) मनुष्यों की धरती पर घाली है । और उसकी भावनाओं में, उनके जीवन में दिखाई देने लग जाती है, वह निश्चय, धमक 'मरि मरि की सुरा' नहीं है । वह मरि की मरि कहानी घाली है । 'बने हुए जीवों' के लिए । कविता कीरे-कीरे एक स्वाभाविक गति के साथ घाली परि-कल्पन की ओर बढ़ रही है । यह वे सब परित्याग का बोध नहीं होता हमको । मनुष्यों में सम्भव पंक्तियों काव्य बनने वाली, अनुभूति जीवी की दिवनी भी है, उनके पुष्प-विराग देनी लगती तो है ।

सुख जिस की पड़ता ही नई

पुनर्जन्म यह कहनी

निराशा की पड़ता ही नई

पंतजी की एक और 'सन्ध्या-कविता' का उल्लेख प्रासंगिक होगा। शीर्षक है 'एक तारा' :

भीरव संध्या में प्रयान्त  
 हुआ है सारा धाम-प्रान्त  
 पत्रों के झानत अधरों पर सो गया निखिल वन का  
 ज्यों सीमा के तारों पर स्वर

और आगे—

गंगा के घन जल में निर्मल, कुम्हल किरनों का रक्त  
 है मूँव चुका अपने मँडु-जल  
 लहरों पर स्वर्ण रेश सुन्दर, पड़ गई नील, ज्यों अधर  
 धकनाई प्रसर गिरि से डर

क्या यही कवि अधिक युक्त-मुक्त और संवेदनशील नहीं है ? सौन्दर्य-बोध भी अधिक आत्मविश्वासपूर्ण और मौलिक नहीं है ? यह ताड़नी उस पहले वाली कविता में क्यों नहीं है ? विचार करें कि ऐसा इसलिए है कि इन दूसरी कविता में कवि अपनी जमीन 'सन्ध्या' में बह नहीं पा। यहाँ उसे अपनी भावनाओं के प्रति सचेत नहीं। भावनात्मक लगाव और उत्पन्नाव पंतजी में नहीं है और यहाँ पर वे बिना उनके इश्वर के सौन्दर्य में रम सकते हैं। यहाँ न उस तरह व्यक्तित्व का प्रकाशन दृष्ट है, न व्यक्तित्व का विसर्जन। न यहाँ जटिल मानवीय भावों का उत्पान-नतन चाहिए; न विचारों की टकराहट। यहाँ चाहिए केवल सूक्ष्म इश्वर-रूप-संवेदन और भारहीन, दायित्वनिरोध कल्पना। यह वर्णनात्मक कविता है और व्यक्तित्व का उत्पन्नाव नहीं मांगती। इसलिए पंतजी यहाँ निस्संकोच रम सकते हैं। जैसा कि ऊपर हमने देखा, उनकी भाँस—इश्वर-संवेदना—बहुत पैनी है। जब कोई वस्तु अपने रूपा-कार से उनकी भाँस को पकड़ लेती है तब उनकी कवि-कल्पना जाग जाती है और उनकी कविता भावुकता और सपनीलेपन के कुहासे से निवृत्त पानी है, ऐन्द्रिक बोध-सम्पन्न और सरस हो जाती है। तब उनकी बारीकरी भी बत्ता के स्तर को छूने लगती है। मुझमें यही है कि उनकी यह रूपगत भाँस उसी को पकड़ती है जो 'अनुसूचक-वैदनीय' है। 'आम्मा' की कुछ कविताओं में उल्टा ऐसा लगा था कि उनकी संवेदना का शोध विलुप्त हो रहा है किन्तु उस प्रयोग की कोई विदेश सार्वभौमता बाद में दीसी नहीं। उनकी कविता के लिए यह लगभग अमम्य ही है कि वह स्वभाव और व्यक्तित्व के छोटे घेरे को तोड़कर व्यक्तित्व की विज्ञान धूनी-नियों को भेज सके। उनका सौन्दर्य-बोध उनकी सौन्दर्याभिरुचि से सर्वथा कड़ीभूत न होने हुए भी पर्याप्त सजीव और स्वतन्त्र नहीं है। उनके व्यक्तित्व में द्रव्य नहीं है। महादेवी में निरवयव ही द्रव्य-शीतला पंत से अधिक है। इसीलिए वे एक भाव पर एकाग्र होकर खड़ा देर तक खरती है। यह एकाग्रता प्रसाद जी की भी खूबी है। पंत में इसकी कमी परस्पर

तानी है। महादेवी की भूमिमाओं को जाने पर लगता है कि उनमें विचारक की-  
 एकाग्रता भी है। तब घोर भाव का गुच्छन भी उनकी कविता में बहुत प्रीति-  
 लगता है। तब क्या कारण है कि उनकी भाव-भाषना हमें उनकी प्रेरणा नहीं देती? या  
 का कवि उनके काव्य को माने लिए उपयोगी क्यों नहीं मद्भाग्य करना? क्या उनके  
 कविता उनकी पूरी मानसिकता को अभिव्यक्त करती है? निराशा के बाद हिन्दी के  
 सर्वप्रथम गीतकार बही है, यह सत्य है। किन्तु क्या उनकी काव्योत्पत्ति इतनी ही है?  
 स्पष्ट ही महादेवी की कविता पर ऐसे सामान निष्कर्ष दे देना वांछनी नहीं है। मो-  
 सादर यह दृष्टि भी धार्याप्त हो। उनके घुरे कृतिश्व का संयम भावपूर्ण है, सभी इन  
 भावों का गुरा विवेचन हो सकेगा। गीत घोर कविता के सम्बन्ध पर भी नये सिरे से  
 विचार करना पड़ेगा। एक घोर प्रश्न भी है किन साप्ताश्रम सामानों से टाना नहीं जा  
 सता (जैसे मैंने टाक दिया है), वह यह कि क्या काव्य की भावोचना में पुनः घोर  
 मारी के अन्तर्गम्य की मिल्ना का महामय और स्पष्ट विवेक भी सक्रिय रूप से  
 उपस्थित रहना चाहिए? इसी से लग-जुड़ा यह प्रश्न भी कि यूरोपीय और अमेरिकी  
 सन्दर्भ में यदि यह प्रश्न गीत या मिलकुल अग्रसंगिक हो तो क्या भारतीय समाज के  
 सन्दर्भ में भी इसे ऐसा ही मानकर बना जा सकता है?

प्रसाद की कविता को जान-बूझकर आतिर के लिए छोड़ा गया था। प्रसाद  
 की कविता जितनी साफ़ और सरल दिखती है, उसका विश्लेषण-विवेचन उतना ही  
 कठिन है। इस प्रकार के चंचुप्रहारी ऊपम में तो घोर भी कठिन। उनकी कविता  
 का अनुभव 'मन्तर्गत ही भाव' वाला अनुभव है। उसे चलन कर स्पष्ट कैसे किया  
 जाए?

हम देखते हैं कि प्रसाद के विशेषण अलंकारधर्मी कनई नहीं होते। वे बात को  
 और सूक्ष्म परिभाषा प्रदान करते हैं। 'रागाश्रम' रवि का परम्परागत विशेषण नहीं  
 है। उसमें कवि के अन्तर्जीवन का स्पन्दन है जो कविता के भीतर से अपना  
 अर्थ खोलता है। प्रसाद की कविता उनके अत्यन्त जटिल अन्तर्मन की झलक, एक  
 भाँकी भर दिखाकर रह जाती है। जैसे उन्हें स्वयं अपने भीतर उठते भावों-विचारों  
 से महक इतनी ही दिलचस्पी हो जितनी किसी सूत्रधार को अपने नाटक में हुमा करती  
 है। उनकी कविताएं उनकी तीव्र मानसिक क्रियाओं-प्रतिक्रियाओं का सूक्ष्म और सित  
 नाटकीकरण प्रतीत होती हैं। अपने भावोद्वेलनों को वे सीधे कविता में नहीं बहा देते;  
 उनसे उबर झुकने के बाद ही उनकी सीला देखते-दिखते हैं मानो वे उनसे चलन किसी  
 दूसरे की भाव-स्थितियों हो। जिस बात पर जोर देना जरूरी है, वह यह है कि उनकी  
 कविता के भाव रुढ़ छायावादो 'भाव' नहीं हैं; न वे सर्वसुलभ काव्य-स्वीकृत 'भाव'  
 हैं। वस्तुतः वे एक विशिष्ट अन्तर्जीवन से उमरती मानवीय मनोदेलों की, मानवीय  
 मन की जटिल अनुभूतियों की यथातथ्य, किन्तु सूक्ष्म और सारमय प्रतिष्ठायाएँ हैं।  
 गत्वर, सजीव और अत्यन्त मोहक।

मधुर भाषवी लग्ना में जब रागाश्रम रवि होता अस्त  
 विरस मनुज दस बातों बातों से उलझा समीर जब व्यस्त

घर भरे इयायल घम्बर में, जब कोकिल की कूक भीर  
नृत्य-शिथिल बिछली पड़ती है, बहून कर रहा उसे समीर  
तब क्यों न अपनी साँसों में जल भर कर उदास होता  
धीर चाहता इतना सूना—कोई भी न पास होता ॥

प्रसाद की तुकें कल्पना को बाँधती नहीं, मुक्त करती हैं। समीर के विशेषण पर ध्यान दीजिए। वह यों ही नहीं है। जिस तरह रागाक्षय का राग व्यक्तिगत और विशिष्ट है; रुढ़िगत नहीं; उसी तरह यह 'उदासी' भी छायावादियों की धूमिली स्वप्निल उदासी नहीं है। यह इतनी व्यक्तिगत और विशिष्ट है कि हमारी संवेदना को आक्रान्त कर देती है, हमारी उदासी बन जाती है। 'धीर चाहता इतना सूना—कोई भी न पास होता'... यह कवि की व्यक्तिगत नितान्त अपनी घोषाव है जो हमारे अनुभव को, हमारी गोपनतम अनुभूतियों को उकसाती हुई हमसे घनिष्ठ हो जाती है। हमारे घरने भीतर की कोई जटिल वास्तविकता ही मानो नितान्त सरल बन होकर हमारी चेतना की सतह पर लँर आयी हो। इस पंक्ति में एक तात्कालिकता है। एक निश्चित सास देवकाल में एक निश्चित भाव-संवेग की पकड़, जो हमारे मन को भी उसी अनिवार्यता से पकड़ती है।

कोकिल की कूक 'भीर' है, 'नृत्य-शिथिल' है। ये खाली विशेषण नहीं; भोगे हुए अनुभव की सटीक परिमापाएँ हैं, विम्ब-अनीव परिमापाएँ। यह छायावादी कोकिल नहीं है; निश्चित भाव-संवेगों को उद्दीप्त करने वाली सचमुच की कोयल है। इसका अस्तित्व और मौजिग्य भी कवि की जीवनानुभूति की एक विस्तृत सन्दर्भ-पीठिका में है। प्रसाद के सन्दर्भ मानो बाबियाँ हैं एक जटिल मन के भीतर के कमरों की। उनकी कविताएँ स्वतन्त्र होकर भी एक-दूसरे में खूती रहती हैं। इन्हीं पंक्तियों में से गुजरते हुए क्या हमें प्रसाद की ही एक दूसरी कविता की पंक्तियाँ स्मरण नहीं आ रही ?

जहाँ तभी सी जीवनछाया, होते अपने कोमल काया

मील मयन से दुसराती हो, सारायाँ की पाँत घनी रे

हाँ, प्रसाद की पंक्तियाँ हमें उन्हीं की दूसरी पंक्तियों का, उन्हीं की दूसरी कविताओं (या बहानियों) का स्मरण दिलाती हैं; किसी भी अन्य कवि की कविता का नहीं। उनकी कविता का स्वाद वितकुल ही धन्य धीर विनशय है। सर्वप्रथम वह एक 'घोषाव' है—इतनी व्यक्तिगत और विशिष्ट, कि एक मुझाबरे से, एक पंक्ति से अपनी पहचान जगा दे।

इन पंक्तियों के 'अर्थ औरत' का विस्तृत विशेषण में अन्यत्र प्रसाद के पुनर्मुखासन से सम्बद्ध एक लेख में कर चुका हूँ। यहाँ उसे दुहराऊँ नहीं। इतना ही बहना काफ़ी होगा : प्रसाद की सरलता एक जड़ी जटिलता में से बनायी गयी सरलता है। इस सरलता की समझने बतें तो हम फिर उसी जटिलता के समझ जा सके होंगे। 'धीर चाहता इतना सूना—कोई भी न पास होता'... यह पंक्ति हमारी स्मृति में अनभनायी रहती है। मानो यह कवि के व्यक्तिगत जीवन का दायार्थ न



हो; बल्कि हमारे ही चरित्र के किसी पक्ष को टोहनी हुई हमारे भीतर घुम रही हो। 'भागी है धूम्य शिखि मे/लों लोट प्रणिपति मेरी/टकनी बिजली भी/गनी-भी देनी फेरी'... यह 'हॉट' करने वाला तत्त्वप्रवाद की कविता में हम घटमर पाते हैं। धर्म के विषय में 'भाहे हम पूरी तरह आश्वस्त हों, न हों, पंक्ति हमें मोहती नहीं। प्रेमवाधा की तरह पीछे लगी ही रहती है। भवचेतना का भवचेतना के साथ यह संवाद, यह विविध सम्बन्ध क्या हमें छायावाद के किसी भी अन्य कवि में अनुभव होता है ?

प्रसाद के वाक्यविन्यास भी हमारा ध्यान आकर्षित करते हैं अपनी विनम्र शिष्टता के कारण। इसी कविता को देखिए—'जिना सच्चा वाक्य है ! भवुर मापनी बना...' से सगाकर... 'कोई भी न पाम होना' तक। दरमसल वाक्य वहाँ भी कहाँ पूरा होता है ? यह तो कविता की चीड़ की तरह वहाँ से वहाँ तक फैला हुआ है। इतनी सम्झी साँस लीचने की ताकत छायावादियों में निराला के सिवा किसी अन्य कवि में नहीं। यह वाक्यविन्यास अनुभूति की लय पर सधा हुआ है। ऐसा वाक्यविन्यास उस आन्तरिक जटिलता और उससे संतुलित भाषा के सार्थक तनाव में ही पाता है जिसकी चर्चा ऊपर हम लेख के प्रारम्भ में की गयी थी।

प्रसाद की एक और विशेषता का उल्लेख आवश्यक है। उनके गीति-काव्य में संगीत और काव्य की मंथी बहुत सार्थक और फलप्रद हुआ करती है। काव्य में जिना संगीत जायज तौर पर समा सकना है—बिना किसी तरह काव्यगुण को, अनुभूति की यथातथ्यता को क्षति पहुँचाए—वह प्रसाद को सिद्ध है। उनका कवि संगीत का 'उपयोग' करता है जिना उसे अनिरीक्त महत्त्व दिये। उनका पद्य बेहद लचीला और दक्ष है। प्रसाद जी एक भाव का विन्न लीचने के लिए कविता नहीं करते। वे काव्यात्मक सूझों और उद्भावनाओं के कवि नहीं; विधुद अनुभूति और बौद्धिक कल्पना के कवि हैं। उनकी कविता में हमें अनेक भावनाओं (परस्पर-विरोधी तक) और विचारों का समुष्फन मिलता है जो किसी आसान काव्यरुढ़ि का सहारा नहीं लेता। सबों का जीवन कवि के जीवन से टकराता हुआ अर्थ की गूँज पैदा करता है। रचना-प्रक्रिया इतनी एकाग्र कि शायद ही कभी कोई शब्द अनिरीक्त चमक लगाकर हमारा ध्यान भूल उत्तेजना से हटाता लगे। यों प्रसाद जी बहुत सावधान शिल्पी नहीं सपने (पंत या महादेवी की तरह); किन्तु ऐसा कम होता है कि वे अपने को दुहराएँ। भ्रमल तो यह किसी पद का दुहराव महज वासीपन नहीं देता क्योंकि वह एक नये विचार से, नयी उलझन से जुड़कर आता है। महादेवी का भाव—हमें शंका होती है कि क्या यह भाव उनकी समूची आन्तरिकता को भय करके निकल रहा है। उनकी एकाग्रता भाव को चित्रित करने में ज्यादा तत्पर जान पड़ती है। भावुकता बन जाती है। किन्तु प्रसाद के साथ हम इस विषय में बिल्कुल आश्वस्त हो रहते हैं। उनके प्रति हमारी प्रतिनिधार्थ कभी रुढ़ नहीं होती। महादेवीजी के साथ हमें भ्रमसर लगता है जैसे जो विचारप्रवणता, जो जिज्ञासा उनके चिन्तन-प्रधान पद्य में भ्रमक मारती रहती है, उसका उनकी कविताओं में—कविता लिखने वाली भावमयता में—

प्रवेश निषिद्ध है; किन्तु प्रसाद की कविता उनके समूचे व्यक्तित्व के, समूची मानसिकता के दबाव में से आती है। विचार की भावना के भीतर, संवेदन की विचार के भीतर घुसपैठ उनके यहाँ बराबर जारी रहती है। अन्तर्वृत्तियों का यह नाटक हमेशा नयी-नयी भतिविधियों से आन्दोलित रहता है। यह ऐसी ठाढ़ी है जो वक्त की भार से कुम्हलाती नहीं; ऐसी अक्षुब्ध सृष्टि है जो कभी अप्रासंगिक और निरर्थक नहीं होती। ऐसा ययायं है जो सब ययायों को कहीं न कहीं छूता है।

## पहला प्रयोगवादी

भाव के कति-बल सुलें  
गति-बल भर काँप घर-घर  
मोड़ भमरावलि सुलें...

भाषा की काव्यसुक्ति की दिशा में—शब्द के बल को लचीला बनाने की दिशा में जो पहल प्रसाद ने की थी, उसका सबसे फलप्रद विकास निराना के हाथों हुआ। त्यों और तुकों की ऐसी समृद्धि और वैविध्य रखने वाले वेदनापत्र के साथ उन त्यों और तुकों का इतना पक्का सम्बन्ध प्रसाद के बाद किसी और कवि में इतना प्रभावशाली नहीं लगता, जितना निराना में। उन्होंने भाषा की सतह पर जो सजावट प्रयोग किए हैं और गहराई में भी। बानी भाषा के प्रति वह आदित्य श्रीगुप्त और मिश्राभा, जो कवि के कवि होने की सबसे बुनियादी पहचान है, निराना के विपरीत स्तरों पर और त्रिग निरन्तरता के साथ लक्षित होती जाती है, उनकी किसी और कवि में नहीं। रूपायना, रचना—अनुभूति की, रचना की—प्रकार में निराना से कम नहीं, यदि ही अनुभव होती है। पर कम कवि ऐसे होंगे जो प्रकार में सब कुछ कुछ सीमा में। भाषा एक विशेष रस और लचीली का कवि—भाषा ही इतनी कविता और कवि-बल में सीधे जुड़ सकता है। निराना की हिम में कवियों के हाथ के हैं। उनकी सफलता कविताओं की तो बात ही क्या; जहाँ वे महान् वाक्यान्त बनाने प्रतीत होते हैं वहाँ भी वे अपने 'रचना-रहित' 'वचन-वचनी' में किसी भी कवि को प्रतिष्ठित कर दे सकते हैं। भाषा की इस ऊँच मुँह करने की सामर्थ्य किसी और कवि में नहीं है। कारण—कोई और कवि इस ऊँच भाषा के प्रति—उनके दृष्टि क्षेत्र के प्रति—समर्थन नहीं दिखाई देता। वे भाषा के हिम हैं। उनके लिए कोई बली परती नहीं। हर खंड में उनके 'भाव की गहराई' होती है। वह बनी भाषा

होती है, निराला के ही शब्दों से निराला-काव्य को बसाने की ? निराला की साईं निराला की ही भाषा से मिल सकती है। 'एगर्ज तुम्हारा मिलने पर क्या, भार यह फिर न सकेगा ?'

निराला का कारखाना इतना खुला हुआ है कि खुलना में प्रसाद का कारखाना जाना मालूम दे (हालांकि ऐसा है नहीं)। निराला का भावैक जिनना उनके भावों-तरों के साथ अनिष्ट है उतना ही भाषा—महज भाषा के साथ भी। इस निष्पाप भाड़ को, इस तोड़-फोड़ को भाषा उतनी ही निष्पाप छाँवों से देखिए, तमाम हों को परे भटककर—शब्दों के वैचित्र्य से, तुकों की अन्वाधुनी से बिना है—तो भाषा की यह इय, यह अन्तरंग दिखनाई दे जायगा—जो 'घातमा' का है ही और जिसे सोलने में प्रयोगवादियों का शिल्प-कौशल भी काम नहीं दे सका।  
? क्योंकि उनमें वह निष्कषयता, वह 'इंमोशन' नहीं थी।

जर्जन के जो बख्श-दार हैं  
क्या खुलने के भी किवार हैं ?  
प्राण पवन से धार-धार हैं ?  
जैसे दिनकर निष्कर, निश्चर  
चन्द्र बिचम्बी से बिहीन हैं  
जैसे जन धायु से छीन हैं  
सभी विरोधाभास पीन हैं  
असमय के जैसे धाराधर।

(अव्यंता)

निराला के अलावा 'किसकी विभूति थी ऐसी' जो विरोधाभास के साथ 'पीन' होता ? पीन के साथ तो कवियों को भी बयोधर ही याद आता है। तो माने :—उससे कोई नुकसान नहीं पायदा ही है। वे चन्द्र की पदोन्नति ही तों कर—उसे बोई जात-बाहर बोई ही किए दे रहे हैं। इसे 'बिहीन' और 'छीन' की एक मत समझिए। यह तो पूरी कविता की भावी है। निराला का जीवन ही भासो से बना नहीं है, उनकी कविता भी विरोधाभासों को धामनित करती है।—बाहे धायुनिक हो बाहे प्राचीन, यह उम्मीद से उससे हमेशा ही की जाती कि वह विरोधाभासों का क्लेश करे अपने भीतर। जितने ही विरोधाभास में एकाग्र होंगे, जितना उनाव होगा, उतनी ही सार्थक काव्ययुक्ति वह मानी उतनी ही सफल कविता। कविता में—रचना-प्रक्रिया के दबाव में ही तो भास भलते और डलते हैं; पीन होते हैं। निराला ने जो सवाल शुरू में ही पूछा नई रेड् टॉरिक्ल सबाल नहीं है। वह उनके व्यक्तित्व का सवाल है और उसकी ल उनकी जीवनी तक ही नहीं है, वह हम सबके जीवन तक पहुँचती है। उत्तर उन्होंने भगनी से पंक्तियों से रखा है, वह भी रेड् टॉरिक्ल इच्छापूर्ति : नहीं है। वह कोई गवोक्ति नहीं है। निराला कवि हैं। वे यद्व के बख-सिर पटकने का अनुभव भी उतनी ही नवदीक से जानते हैं जितने कि

विरोधामातों के 'पीन' होने के अनुभव को। जब सुजन होने वाला हो  
विरोधामात भी पीन होने लगते हैं। और निराला सुजन ही तो कर सकते  
ही तो कर सकते हैं। निगला निहत्थे है तो मूरख भी तो निहत्था (नि  
निहत्था ही नहीं, निश्चर भी। सीजिए मूरख को 'निश्चर' कहने वाला भी  
कवि मिला। जिसके 'अरुण वान' और तीखे वान कवियों को जमाने से चु  
वह मूरख निश्चर कैसे हो सकता है? कितनी बेतुकी बात है? मगर जंत  
शुरू में ही देखा, निराला के बेतुकेपन में भी तुक होती है, बल्कि सब पूछें तो  
बेतुकानन दिखाते हैं, उतनी ही तुक की बात करते हैं। वो फोनोनियन ने  
था हैमलेट के बारे में? 'देयर इज मैथ इन हिज मंडनेस।' 'भर' तो  
अपने दुश्मनों, कवि-द्रोहियों के लिए रख छोड़ा है ('दिलता रहा मैं कड़ा  
शर-शेष, वह रण-कौशल')। निराला के प्राण 'निश्चर' हैं। निराला का  
'निश्चर' है क्योंकि वह प्रकाश का देवता है और 'प्रकाश' का अर्थ निराला की  
में क्या होता है, सभी जानते हैं। 'सरोज-स्मृति' के हाहाकार में भी वह प्र  
एक बुलन्दी पर चमकता रहता है ('असन्न धधरों का मुना भाव/मैं कवि हूँ  
प्रकाश')। कवि जिससे प्रकाश पाता है, उसी से तबालम भी होना चाहता है।  
बिनकर निश्चर है। रहे 'असमय के धाराधर' सो वे तो पीन होंगे ही। 'दिन  
उनका खिता साफ ही है।

यह है निराला का शिल्प। ऊटपटांग, शिल्पहीन और शिल्पद्रोही शिल्प,  
छायावाद से आगे की कविता करवट लेती दिखाई देती है। निराला की स  
संवेदना एक और सांगीतिक विन्यासों को निश्चराने की ओर सक्रिय रहती है तो  
और जीवन के ठेठ गद्य से, जड़ीभूत सोन्दर्यामिश्रि के ठीक विपरीत दिशा में।  
के कलिदल' दोनों जगह खुलेंगे। निराला से बड़ा गीत का मर्मज्ञ मला बौद हो  
पर, उनके अधिकांश गीत गीत के तर्क से नहीं, ठेठ भावुनिक कविता के तर्क  
ध्वंग्य, विपर्यय, विरोधामात और विद्रुप के तर्क से—बनीभूत रचनाएँ हैं। गीत  
मही हैं।

तपन से घन, मन शयन से  
प्रात-जीवन निश-नयन से  
प्रमद आलस से मिला है  
किरण से जलरुह किला है  
रूप शंका से गुधरतर  
अदशित होकर सिला है

(अधस्ता)

निराला की कविता का भावपूर्ण इस स्तर का है। रूप-शिल्प उनके  
प्रदर्शनी नहीं है जो पुकारकर रहे 'आपो मुझे सराहो'। वह 'अदशित' होकर  
है। यह पंत और महादेवी की कविता की दृष्टिहीन रूपाति नहीं है जो हर प्रति  
बेदनीय से मुराशित हो। यह ऐसा रूप है जो 'शंका से गुधरतर' है। यही शि

अतीतियों की टकराहट भी है। निराला खुद ही कहते हैं एक जगह 'स्वर विवादी ही लगा।' और वे लगाते भी हैं—

अँट-बँल का साथ हुआ है  
कुत्ता पकड़े हुए जुधा है

...                      ...                      ...  
मानव जहाँ बँल-पोड़ा है  
कँसा तन-भन का जोड़ा है  
बेस रहा है विश्व सामुनिक  
बन्ध भाव का यह कोड़ा है  
इस पर से बिश्वास उठ गया  
बिद्या से जब मैं छूट गया  
पक-पक कर ऐसा फूटा है  
जैसा सावन का जोड़ा है

...                      ...                      ...  
कठिन रज्जु जड़ की, चेतन की  
बसुंधा बँधी विजय-केतन की  
काम करो, न बात चेतन की  
ऐसे जुए न मापी, साधी।

...                      ...                      ...

(धाराधना)

यह एक बड़ी सपाट-सी बात लग सकती है पर है यह एक महत्वपूर्ण तथ्य कि निराला की अनेकानेक कविताएँ एक विशेष और विशिष्ट अर्थ में आपानुभूति की और छन्दानुभूति की भी कविताएँ हैं। मानो वे अपनी चंचलता, उद्वेग, विद्रोह, कुटा, शोभ—सब कुछ शब्दों की गति-धति में संक्रान्त कर देने की छटपटाहट से प्रेरित हैं। उनकी अस्वस्थता भी उन्हें आपा की नई नगिमाएँ देती है। एक ओर वे 'पाक-पास दिग्गज बँधा है / अग-जग जैसे अडग सधा है / जावक-जय चरणों पर छाई / पलक पलाश डाल बलिपाई' जैसी मुखकारी पंक्तियाँ रचते हैं, तो वहीं दूसरी ओर उतने ही हल्के हाथों से खेल-खेल में चोट पर चोट करते जाते हैं—

छलके छल के पैमाने क्या।  
भाये बेमाने माने क्या।

हलके-हलके हल के न हुए  
दलके-दलके दल के न हुए  
उफले-उफले फल के न हुए  
बेदाने के तो जाने क्या ?

बट रहा जमाना कहीं बटा ?  
हट रहा पैर जो कहीं सटा ?

पूरा कब है जब सगा बटा  
स्थान न रहा तो माने क्या ?

निराला अपनी मातृभाषा से, उसकी ध्वंजना-सामर्थ्य से इस कदर प्रभावित  
दिखाई पड़ते हैं मानो कह रहे हों—“देखो हिन्दी इसे कहते हैं। यह है हिन्दी की  
ताकत। यह है हिन्दी की महिमा। मैं कौन हूँ कविता करनेवाला ? कवि तो प्रकृति  
यह मग्ना खुद है।” और इसके साथ ही साथ, चूंकि वे यह मानने को तैयार नहीं  
कि कुछ चीजें, कुछ गुण ऐसे भी हो सकते हैं जो हिन्दी खड़ी बोली में नहीं हैं, वे  
सगातार एक-दूसरी-सी महसूस करते रहते हैं इस दृष्टि की पूर्ति कर डालने की।  
उनकी कई कविताएँ ऐसी ध्वनियों का जवाब देती लगती हैं और जाहिर है कि ऐसे  
कवि की असफलताएँ भी उतनी ही रोचक और शिक्षाप्रद होंगी जितनी कि वे  
सफलताएँ जो उसके विविष्ट वेदन-तंत्र की उपसम्भियाँ हैं। ‘प्रवृत्ति’ की भूमिका में  
निराला कहते हैं—“खड़ी बोली की गाड़ी के धीरे चलते रहने की आवश्यकता है; वे  
गीत जैसे उसी की पूर्ति करते हैं।” हमें ‘गीतिका’ की भूमिका भी याद आती है—  
“मुझे ऐसा मालूम देने लगा कि खड़ी बोली की संस्कृति जब तक संसार की ऊँची-से-  
ऊँची सौन्दर्य-भावनाओं से युक्त न होगी, वह समर्थ न होगी। उसकी सम्पूर्ण प्राचीनता  
जीर्ण है। मैंने पद्य के घन संगों में जो घोड़ा-सा काम किया है, वह खड़ी बोली के  
अनुसृष्ट-प्रतिरूप जैसा भी हो, उसके अलावा कुछ गीत भी मैंने लिखे हैं।” ‘खड़ी बोली  
के अनुसृष्ट-प्रतिरूप’ में विवेक भी है और ध्वन्य भी। निराला जानते हैं, वे ऐसी ध्वनियों  
से शुरू हैं जो और किसी ने नहीं की। पर वे यह भी जानते हैं कि उन्होंने बीना  
करने का कुछ अधिकार भी जमाया है। कठमुन्नी आलोचकों पर प्रहार भी है वह।  
उनकी श्राव निराली भाविक सन्नतामयता को परगने की बजाय जब घाते पड़े-  
मिने सोम उनही भाषा के अन्तिम को गेहर उग्रा-सीधा प्रहार करते लगे तो  
उन्होंने निगमिताकर क्या प्रतिविया की, वह देखने काबिल है। ‘वेना’ की भूमिका  
देखिए, “निराला अपनी कविताओं द्वारा पाठक को रम-लाम कराने का साधन (नहीं  
बाधा) नहीं करते। उन्हें ‘हिन्दी निगाने’ का बाध करते हैं। वह बाधा भी उन विशेष  
अर्थ में नहीं है, जिस अर्थ में हर बड़ा कवि अपनी भाषा का ‘गुरु’ होता है उस भाषा  
के बोलने वालों के लिए।” पर इस स्थिति की विवक्षणा भी क्या हम अनुसृष्ट नहीं  
होती ? जिस चीज ने उन्हें मोड़ा, वह नहीं थी। उनका अनुसृष्टन या परिवर्तन  
भी अन्तर्गत परिवर्तन नहीं। हिन्दी के किसी और कवि की कविता अपनी परिवर्तन  
में इस कदर मौलिक अन्विष्ट नहीं दिलाई देती जितनी निराला की कविता।  
उनके तथाकथित अनुसृष्टन ने उनकी कविता को बनाया ही है, विनशाया नहीं है।  
अन्तिम सम्पूर्ण हीनता से वह कविता नहीं जिस लक्ष्य के जो उन्होंने किसी और विवेक  
कोई और नहीं किया कदावा। तब कवि को अपनी आध्यात्मिक ही करनी थी  
वा किसी अन्तर्गत की भूमिका और टीका के साथ अपनी कविताओं को छापने का  
विचार होता रहे, इसमें बड़ी विवक्षणा, इसमें बड़ा अन्तर्गत उनकी प्रतीक्षा का, उनकी  
दमन दम का क्या हो सकता है ?

संर, बात इतनी ही नहीं है। निराला अथवा अपनी कविताओं द्वारा हिन्दी सिखाने की बात करते हैं तो इसलिए भी कि उनमें खुद एक शाश्वत सिसकौड़े का गहरा जिज्ञासु-भाव बराबर विद्यमान और सक्रिय रहा है—अपनी भाषा के प्रति। अभिमान—आहत अभिमान—घोर एक दुनियादी नज़र का यह बदमूलत संयोग हमें निराला में ही मिलेगा। “ईर्ष्या कुछ नहीं मुझे यद्यपि/मैं ही बसन्त का मधुसूत/बाष्पाण-समाज में ज्यों घट्टा”... ये भाव अगर हम वह पारदर्श सचार्द महसूस कर सकते हैं तो इसीलिए कि हम उस दुनियादी नज़र को अनुभव कर सकते हैं जो उन्हें उनके समकालीनों से गहरे और बहुत गहरे भाषा के समर्थन में ले गई। “मैं ही दीवार जब की घेरकर/बोलते हैं लोग ज्यों बूढ़ केरकर”; “मौन भाषा की उनकी विन्तु व्यक्त या भाव/एक ध्वजक प्रभाव”... बाहर की दो बूँदें पर थी घाल भाव में निश्चित/विगत जलधि के अन्दर समर्थन को...”; “अपने लिए घोर उत्पीड़न/किन्तु प्रोडनक था औरों के लिए/पत्नी का सा जीवन/हंसमुख किन्तु ममलवहीन निर्दय बालों के लिए”...। जीवनी की, मोटे हुए पदार्थ की कविता में क्पान्तस्थित करने की प्रक्रिया घोर संघर्ष क्या होने हैं यह कोई निराळा से सीधे। निराळा ने भाषा को मुक्त किया और कवि-व्यक्तित्व को भी। उनके द्वारा हिन्दी कविता में कवि-व्यक्तित्व का प्रवेश एक ध्वज की तरह हुआ। कवि-व्यक्तित्व का, मद्र व्यक्तित्व का नहीं। यह सभी कविता को उनकी दूसरी बड़ी देन थी। मद्रता के छाप को कविता से तोड़ने की। क्या प्रयोगवादी कवि इस स्वतन्त्रता का पूरा उपयोग कर सके? शायद नहीं। क्योंकि उन पर निराला का प्रत्यक्ष (और तर्कशास्त्रीय) प्रभाव ही नहीं, वन का पर्येक्ष (और अवाचनीय) प्रभाव भी कहीं-न-कहीं उभर हावी रहा। मद्रहाल, देर-अदेर वह प्रभाव पल्लविन होता ही था और हुआ। मुक्तिबोध, श्रीराम कर्मा जैसे कवियों में। “वन सभी ललव लगती है बीड़ी पीने की”... ऐसी संसी उस कविता की जो मेरी सुविधा छीन चले”, “... कुछ लोग बनाये हैं मूर्तियाँ ज्ञानि की अथवा पदपत्र की, मुझमें नहीं होना/जो मुझमें नहीं हुआ वह मेरा संसार नहीं...”, नयी कविता में यह जो गया छमीर, मई केबाड़ी कुछ देर से ही सही, आई, इसके पीछे बड़ी काम्यपुष्टि थी जिसे हिन्दी ने निराला में ‘अनवेता’ के साथ ही जान लिया था।

वैते में इस शायदीय भीत रचकर उन पर  
कुछ लोग बेचते गा-या पदंभ-भरंभ स्वर  
हिन्दी-सम्मेलन भी न अभी सीधे को वा  
रसता कि अटलसाहित्य बहो महो डपमग

(अररा)

‘अटल’ के व्यंग्य पर और बीजिए जो एव मरी-मुरी ‘गापी’ का बहन नंबर हिन्दी साहित्य और सम्मेलन पर मिले जा रहा है। निराला की संबद्धता हिन्दी विरुद्ध और समावेसी है, उनकी भाषिक चेतना भी, उनका मुद्रा और उनका ही समावेसी है। वे अपनी कविता को हिन्दी के पूरे धारी में, उमर समान नयी-नयाव और देशीय पंथा में बड़ते देना चाहते हैं। जिन उन्हें हिन्दी अ-आवासीय भाषा



पम्हेड नहीं है वैसे ही छ-सागरावदी घरों में भी पम्हेड नहीं है। यही उनकी मन्त्र-  
काव्य है। एक सर्वथा निर्दोष और सार मन्त्रावली। अगर उनकी हिन्दी  
स्वीकृति की योजना में और सुभाषित की ध्वनि में टकराव के मतों हैं तो और  
क्या चाहिए ?

ये मन्त्र में प्रामाण्य हैं—सन्ध्यायुक्त भरती करेंगे मन्त्र मन्त्रों की—पत्र में  
भी पार करम घाने बरकर (उनका 'तुलसीदास' ही देख लीजिए)।—; मगर निराशा  
उन्हें बनना हिन्दी के ही मोहने में। और हिन्दी की ही धान में। उर्दू भी उनके  
लिए एक चुनौती की धान में ही पैदा हुई। इनका उन्हें दीया कि इनमें कुछ है जो  
आनी हिन्दी में नहीं है। पर क्यों नहीं है ? कौन कहता है नहीं है ? क्या उक्त है  
इनके लिए वेद बाबल की आनी निचड़ी धान से पकाने की ? सीजिए 'बिना' हाजिर  
है। 'तुलसीदास' हाजिर है। क्या एक ही तो छूट थी जो धमी तक उर्वार में सी नहीं  
गई थी हिन्दी कविता में : हस्त की दीर्घ और दीर्घ को हस्त करने की। निपटाने  
बहु छूट भी से आनी और हिन्दी पद्य में कुछ-कुछ उम किस्म की चीज पैदा कर आनी  
जिसे 'रिचय रिच' बोना जाना है।

रस ही रस मेरा रहा

रस में मैं डूबा-उतराया

यह औरतत्व है कि निराला यहाँ भी प्राविष्कार का दावा नहीं करते। मुनिपु  
वे क्या चाहते हैं 'तुलसीदास' की भूमिका में—

'बिल्ले के बालों के लिए माया और भावों के संस्कार से मुविषा कर दी गई है।  
ये कविता के एक प्रायुक्तिक अंग की माया की लोभ पकड़ सकेंगे। किताब पढ़कर ज्ञान  
प्राप्त करना विमर्श पढ़ने से अच्छा है। प्रस्तुत।"

कविता की जिन्दगी कवि-व्यक्ति में भी होती है और माया में भी। पहली  
चीज की निराला से क्यादा अच्छी तरह कौन जानेगा ? "कर्म मेरा नहीं लगा/मिला  
जीवन आप जगता।" भूमिका में जो बात उन्होंने कही है, उसका द्वारा दूसरी चीज  
के प्रति है। और सचमुच 'तुलसीदास' में निराला की शायिक संवेदना ने एक नई  
छलांग लगाई। दूसरे खण्ड की आरम्भिक पंक्तियाँ ही देखिए। क्या इन्हें पढ़ते हुए  
'प्रयोगवाद' और 'प्रगतिवाद' के बिल्ले और नारे एकदम फालतू और बेमानी नहीं  
लगने लगते ? 'बाग के बाहर पड़े थे झोंपड़े/दूर से जो दिस रहे थे अंधाड़े/अगह  
गन्दी, एका सड़ता हुआ पानी/भोरियों में, जिन्दगी की सन्तखानी/बिलबिलाते कीड़े,  
बिलखी हड्डियाँ..."।" तुलसीदास के पद्य में कितनी सजीवता है, कितनी स्वतन्त्रता है,  
और कितना वैविध्य !

नाई, धोबी, सेली, तम्बोली, कुम्हार

श्रीलवान, अँटवान, गाड़ीवान

पहली पंक्ति को पढ़ने के लिए नाई और सेली को हस्त करके पढ़ना पड़ता है  
तो दूसरी में दो जगह विराम सेते हुए पढ़ना होगा। अगर इसके गुरुत्व बाद इस अटकाव  
को राहत देती हुई पंक्ति आ जाती है जो मुस्लिम के साथ हिन्दू को भी हस्त

: देती है ।

एक सासा हिन्दू-मुसलिम सानदान  
एक ही रस्सी से किस्मत की बंधा  
काटता था जिन्दगी गिरता सधा

जहाँ पहले हिस्से में भोपड़ों की जिन्दगी अपनी पूरी स्वानिक विवरणात्मक साथ मृत की गई थी, वहीं देखिए वह इमेज यहाँ आकर क्या रूप में चुकी है। एक तब दृश्य पूरे हिन्दुस्तान का दृश्य (आईना) बन गया है। भोपड़ों की जिन्दगी पूरे त की जिन्दगी से एकाकार हो जाती है। कुकुरमुत्ता के पक्ष में कहीं भी एकरसता ही है। कोई पक्ष ज्यादा छूट लेती है विराम की, घट-बढ़ की; कोई कम। प्रवाह ना रहता है और अवरोध उसकी रफ्तार घटाते-बढ़ाते रहते हैं। कुछ नभूते पर्याप्त गे—

लित रहे मे फूल, देखा

जी के सागर का झकल रहा मेला

यहाँ विराम झकल के बाद है और उसे फूल की तुलना एक दे देती है। इससे ही क्यादा अप्रत्याशित भँवर और मोड़ सब के घाते हैं। पर अलब ही निराला परिचित आवाह और परिचित रफ्तार में आ जाते हैं। अप्रत्याशित को बहुत दूर तक नहीं घसीटते। 'कुकुरमुत्ता' के तीसरे सण्ड की छलमात को पड़ते हुए निराला का यह छन्द-विवेक सराहा जा सकता है।

झल गया जो कुछ भी उसका था गुलाब से प्यार

देखने लगी गोली को करके तिक' भाँके चार

यहाँ पाठक की परिचित अभ्यस्त लग एकदम बदल जाती है और उसे एक भटका-सा लगता है। पहले की पंक्तियों का पाठ आपको इस रफ्तार के लिए बिल्कुल सँभार नहीं करता। यह स्थिर रिद्ध नहीं है। बिल्कुल परम्परासम्मत छंद है पहली पंक्ति। और दूसरी पंक्ति को भी आप उसी री में खींच लेना चाहें तो आपको 'तिक' पर फिर रुकना पड़ेगा। मगर आप जैसे ही इस बढ़ते हुए घन्दाव के सहारे भागे की बढ़ना चाहते हैं, वैसे ही फिर लटकावा आते हैं। यलनी घायली है क्योंकि निराला फिर पहले वाली सामान्य सत्यवति में वापस आ गए हैं—

गोली जैसे बिस्ती दूरी देखकर अपना तिका

कुकुरमुत्ते सोइती झुली छुटाई का विचार

फिर वही दीर्घ की हस्त करने की छूट लेने वाला ख... मगर देखिए इन दो पंक्तियों में भी पहली पंक्ति छूट लेती है; दूसरी पंक्ति बिना छूट लिए हो उस छन्द में बढ़िया खप गई है।

यह स्वतन्त्रता निराला ने खों ही नहीं प्राप्त कर ली थी। इसके पीछे 'जुड़ी' की कली' और 'जायो फिर एक बार' में बयाए गए अनुभवों का आत्मविश्राम काम कर रहा था। मुसलमान की उस स्वतन्त्रता के प्रथम अनुभव की याद काम कर रही थी जहाँ पंक्तिवो को आवश्यकतानुसार बढ़ाया-बढ़ाया जा सकता है, स्वराधान भागे-

पीले जमाना या मरणा है और मृतों को भी गम या दूर नहीं की स्थिति जिस में  
 जाता है। या उनकी अन्त स्वरों की सुन्दर प्रतिध्वनियों में राम जाता या गम  
 है या गम के बीच में ही, गम के अन्त ही गम पैदा की जा सकती है। (कैसे  
 ध्वनितों की किम मातृ की गमों में होगी ?) निराला मुन्नाछन्द से बंधे छन्द में और  
 बंधे छन्द में निराला मुन्नाछन्द में लगातार घाने-वाते रहे। घानी उपनिषद् ने  
 निराला उमरी संभावनाओं को उन्होंने अपनी में चुना नहीं दिया। सन् '२१ में  
 उन्होंने 'जागो फिर एक बार' लिखा और उमरी बर्ष 'शेष' जीर्णक 'कविता निजी जो  
 परम्परागत छन्द में है पर इममें भी उन्होंने एक औरदार प्रयोग किया है जो बंधे  
 प्रमाद की गहने ही कर चुके थे। पर निराला ने उमरी संभावनाओं का अधिक प्रयोग  
 और अधिक गायत्रीति उपयोग किया है। इममें उन्होंने एक ही छंदी कविता के  
 अन्त दो-दो, ध्वनि तीन-तीन मयमयों का समावेश कर दिया है और उन्हें एक-  
 दूसरे में मिला दिया है। यह प्रयोग उन्होंने मद्ध चौकाने या कौमल-प्रदर्शन के लिए  
 नहीं किया है। कविता में एक अत्यन्त विविध भाव-प्रमद की जैसी सम्मेलन और  
 सहायकता है। हम माने हैं कि यह एक नई शिल्पविधि है। एक से ज्यादा सन्धियों  
 को एक ही रचना में एकाग्र करना, जिसे संगीत में 'काउण्टर-माइस्ट' कहते हैं। वही  
 कविता में हमें प्रमोद की भी दो-एक कविताओं में इमका उपयोग मिला है। और  
 समझ के यही भी।

निराला की इस कविता में भी गति का परिवर्तन अपनी अनिवार्यता से  
 भाववस्तु करता है। द्रुत और विलम्बित गतियों का यह समन्वय और संयुक्त गति  
 के कथ्य और भावों को जिस तरह धारता है, हमें लगता है कि यही उसे अधिक का  
 सकता था। इसके निवा और कोई रूप उसका हो ही नहीं सकता था। निराला  
 की गीति-प्रतिभा का वैशिष्ट्य यही उभरने लगता है। प्रयोगशील निराला गुरु से ही  
 कई जमीनों पर काम करते नजर आते हैं। गीति का अधिक आत्मनिष्ठ क्षेत्र, मुन्नाछन्द  
 में अपेक्षाकृत निर्व्यक्तिक धीमे, और इनके बीच-बीच में अतिव्यक्ति—भाव  
 अतिव्यक्ति को मांजने के लिए, भाषा को मापने के लिए सूक्ति जैसी चीजें भी।  
 उनके विकास-क्रम पर गौर कीजिए : 'शेष' जैसी कविता में गीति-सत्त्व को एक नये  
 धरातल पर अन्वेषित करने के बाद वे फिर लौटते हैं उद्बोधनात्मक कविता में।  
 'छत्रपति शिवाजी का पत्र' सन् '२२ में लिखा गया था। इसमें निराला ने 'जागो फिर  
 एक बार' में अजित अनुभव का उपयोग किया और देखा कि कम भावगल, अधिक  
 चित्तवशील कथ्य का निर्वाह मुक्तछन्द में कैसे किया जाएगा। यह निराला की ही  
 सामर्थ्य है कि वे जब पद्य में हाथ मांजने बैठते हैं, आन्तरिक तुकों का अध्ययन करना  
 चाहते हैं, तब भी वे ऐसी सफलता प्राप्त कर ले जाते हैं जो सूक्ति से बड़ी चीज है।

के लिए उनकी काफी सुरमात की कविता 'अध्ययन फन' को ही लिखा

कारण ही ही धाल से गरमा गए

एक ही फल फिन्तु हम बल पा गए  
प्राण मेरा प्राण सिन्धु भ्रकूल में

शमशेर की एक कविता की पंक्ति याद आ रही है : "सत्य के बल में / साम निर्धन की न भूर्तू में ।" यह आकस्मिक नहीं कि शमशेर और भक्तिकवि जैसी भिन्न प्रकृति के कवियों ने समानरूप से निराशा की कविता प्रहण की है। उनसे सीखा है सबकुछ। ऊपर हमने जिस 'काउण्टर-पाइण्ट' कहा था, उसे आगे जाकर निराशा की 'विधवा' और 'मिश्रक' जैसी कविता प्रयुक्त होते हम देखते हैं और पाते हैं कि कवि अपने प्रयोग को और भी विस्तार में साम्यक करने की कोशिश में है।

द्विवेदी-युग में एक कवि ऐसा था जिसमें काव्य-शिल्प के प्रति, मुहावरों के प्रति वह घासफूस और उत्साह था जिसे हम छायावादियों के बीच में सबसे ज्यादा सज्ज्व देखते हैं—प्रयोष्यासिंह उपाध्याय 'हरिभ्रीष'। एक बहुत ही विरोधीकृत भ्रम में मानो जमशंकरी प्रसाद मैपिलीकरण गुप्त से जुड़ते निराशा हरिभ्रीष से। अगर निराशा के जुड़ते बीपदे केवल 'जुड़ते बीपदे' हैं। उनके काव्याभ्यासों में भी उनका व्यक्तित्व, उनकी निजता बोल ही पाएगी। ऊपर उद्धृत बीपदे में विरोधाभास की छटा देखिए। क्या यहाँ वह बीज नहीं दे जाता जो बीस साल बाद की एक महत्वपूर्ण कविता (मरण-दृश्य) में फूटता है? 'विहग के वे पंख बदले / किमा जल का मीन / मुक्त सम्बर गये पलधि जीवन को...'

हरिभ्रीष से निराशा और निराशा से शमशेर तक इस काव्य-शिल्पगत और स्थानिक की प्रक्रिया को कई चारोंफियों में विकसित होते देखा जा सकेगा। यह अपने-आप में एक रोचक अध्ययन होगा। बहरहाल, काव्य-शिल्प और संवेदन के इस अनवरत संयोजन-सन्निवेश और प्रयोगशीलता का ही परिणाम बीच-बीच में निराशा के विकास-क्रम में टोस और सुनिश्चन सकलत के पत्थरों की तरह जड़ी दिखलाई पड़ती है। अपने बीच-संवेदन तथा स्थिति में निराशा जनसः सरल से जटिल की ओर प्रगति करते गए हैं। निराशा इस तारी प्रक्रिया में ठहराव भी आए हैं, मिष्टपेयण भी हुआ है, जटिल से निराशा की ओर मोहाविष्ट प्रत्यावर्तन भी हुआ है। पर अन्तर्मात् हम पाते हैं कि यह निराशा और जड़ी अन्तर्गत लगाने के लिए था। क्या भाषिक चेतना, क्या सामग्री दृष्टियों से यह विवास-क्रम बहुत ही स्पष्ट और उद्घाटक है। धारणा में ही जिस प्रकार 'जागो फिर एक बार', 'लेप', 'अध्यात्म-फल' जैसी कविताएँ उनकी काव्य-प्रतिभा के विविध विस्फोट की सूचना मिल जाती है उसी प्रकार भी वे इनमें से हर रंग को समझार भाँजते चले जाते हैं और एक समय ऐसा जब उनकी वे विखरी-सी चकियाँ एक अधिक एकाग्र (अन्यथा अधिक) स्तरावर में विन्यस्त हो जाती हैं। उदाहरण के लिए 'तोहनी पत्थर' की सीढ़िए। इनमें मुक्त छन्द की विराम-सम्बन्धी अनियमितताएँ स्पष्ट होती हैं।

उपयोग मो है ही, साथ ही साथ मीन की लूटव दिव्या भी है। 'जागो फिर एक बार' की शीतलबी सर, 'देव' का पूर्ववत् सांघीतिक विन्यास यही बेमेल होता। पर अनुभव दोनों का यही काम था है। परिणामें हुआ है। मुर्तों का रग-रगाव भी यही देगा। तिनना जटिल, उगुन घोर सागमिन है। निदव्य ही कविता में मिदि के घगर कोई मानी होते है तो यह एक मिदि है। अनेकानुन जटिल सर्वदनात्मक प्रतिक्रिया के मयनुष्य ही जटिल गगनहार की मिदि। यही—घोर इसके बाद भी घाव देगा—मुर्तों की दूरी बढ़ती जाती है घोर उसके साथ-ही-साथ कवि की लम्बी गीत साधने की शक्ति भी। सब की इकाई भी क्रमशः छोटी से बड़ी होती जाती है। 'लौहली पथर' के बाद ही 'राम की शक्तिपूजा' लिखा जाता है घोर उसके बाद बने भी बड़े पत्रक पर काम करने वाली सदाश्रमता मिद होती है 'तुलसीदास' में, जहाँ निराशा के कवि ने अधिकतम मर्वादा, अधिकतम श्रवण के भीतर अधिकतम काव्य-रूपी घोर काव्योन्मोषन हासिल किया है।

## पंत-काव्य : एक पुनरीक्षण

अपने सारे उपकरणों से लैस एक आपुनिक धालोबक जब मुमिनामदन पंत की कविता से निपटते बैठता है, तब उसे एक छोटी-सी भूकंपाट्ट का अनुभव होता है। धरती सहज-बिस्लेष्य गरिमा और सर्वव्यापी महिमा से मण्डित यह कविता उसके गीनालो और धीरज को न केवल बहुत जल्द चुका देती है, बल्कि उसे हास्यास्पद भी बना देने प्रतीत होती है। टिण्डी धालोबना का इतिहास धालोबना का कम, धालोबना की व्यवस्था का—बल्कि कहा जाए, धालोबना के व्यवस्थापकों का—इतिहास अधिक रहा है। यदि पंत की कीर्ति का इतिहास भी हमारे सामान्यतर बना है। जैसे-जैसे पंतजी की धालोबना व्यवस्थित होती गयी है, जैसे-जैसे पंतजी की कविता की, ठीक उसी अनुपात में 'व्यवस्था' होती गयी है। इतना ही नहीं, वह धरती समीक्षात्मक व्यवस्था की कृति भी खुद ही बनती गयी है। पूर्व-युग और उत्तर-युग में क्या अन्तर है, हमें समय-समय पर लिए धरती कविताएँ ही बाड़ी न हो तो हम 'व्यवस्था' की भूमिका के धालोबनात्मक उपाय की गुणता 'व्यवस्था' की भूमिका के व्याख्यात्मक स्वरूप-रूप में करने देना चाहते हैं। एक नया तरह का धालोबनात्मक व्यवस्थापक उनकी कविता और कविता-सम्बन्धी कथकों में शुरू से आखिर तक प्रतिबिम्बित होता दिखाई देता है, जिसे पहचानने-मानने हमारे धालोबनों को बड़ी देर नहीं लगती। यों भी, बिना-बा, बिना-धालो और बर्तन-धालो के बिना हमें पंतजी का इतिहास धालोबनों के बिना ही नहीं, हमारे कविता के बिना भी समझनीय रहा है। हम यही केवल उन धालोबनात्मकता का, उन 'धालो' का बोझ-बहुत बिना-धालो करने का प्रयत्न कर सकते हैं जिसका प्रतिबिम्ब हमें बहुत इतिहास में हुआ है।

पंथी का वाक्य पढ़ते हुए पढ़ती प्रतिक्रिया हमारे मन में पड़ी उठी है कि इन विचारों के पीछे जो मर्यादक चार्ज है उनमें घाने गनन और घाने अनुभव के प्रति एक विरागा—एक कौटुकी बुनियादी निन्देय विद्यमान है किन्तु यह बुनियाद नहीं है और आलोचना-विमुख भी है। उन मर्यादक के, उन 'अतिरिक्त' के प्रति भी पाठक की हेतुता से हमारे मन में कोई उन्मुखता नहीं जगती। घाने-घान के साथ इस व्यक्तित्व का कोई विनयन या शोषण विरागा भी हमें महसूस नहीं होता : न वही कोई व्यंग्य-विनोद, न 'शिरा-नोचन', न गहरी आलोचना, न गहरी ऊँच... कुछ ऐसी इतरी काट है इस कविता की, जो इसे समग्र अवश्य बना देती है। आत्मलोचन निरूपण ही इस कवि के अनेक मुहों में प्रामाण्य नहीं है। तो क्या वह आत्म-मजगता इस आत्मलोचन की रचना और फिर रचने में ही है ? पंथी की कविता हमें सिन्ही विनिष्ट तथ्यों के बीच गुजरती, उनके भीतर में घाना मार्ग, घाना रूप खूनी नहीं मान्य देती ? आत्मलोचन की जटिल प्रक्रियाएँ नहीं उभर पानी ? उनकी बुद्धि—कविताओं में कार्यरत उनकी बुद्धि—भी, हम देखते हैं कि विनाश सरल सामान्यकरणों में ही विधायन घाने की अभ्यस्त है। तनाव और संघर्ष उनकी कविता में—देखे और पहचाने जाएँ, इसके पहले ही—यही आत्मा से हम हो जाते हैं। कमी-कमर, भूले-भटके वे शब्दों की सुरक्षित बाड़ से घिरे हुए पिली की शान्ति को मंग करने सह... उमर भी घाने हैं। ...पर पूरी तरह उभर पाएँ, इससे पहले ही वह बाड़ उन्हें मौक-मौककर मगा देती है। अभिमंत्रित शब्दों की यह बाड़ इनकी सुरक्षित और दुर्लभ है कि वास्तविकता के बड़े-से-बड़े आघात, बरसक अनुभूतियों का तगड़े-केतक सेता भी उसका कुछ नहीं बिगाड़ पाता।

किन्तु नहीं; एक बार—मले ही सिर्फ एक बार—यह बाड़ घुरी तरह लड़-खड़ा गयी थी...जाने कैसे एक बहुत मही, बहुत बीमत्त और डरावनी छाया कवि के स्वप्न को रोदती हुई भीतर जा बँसी थी और कवि चीखकर जाम पड़ा था। कला का महल घुरी तरह हिल उठा था...

यहाँ न पल्लव वन में मर्मर, यहाँ न मधु-विहगों में गुंजन जीवन का संगीत बन रहा, यहाँ अतृप्त हृदय का रोदन यहाँ नहीं शब्दों में बँधती, आदर्शों की प्रतिमा जीवित यहाँ व्यर्थ है चित्र-नील में, सुन्दरता को करना सवित यहाँ धरा का मुख कुरूप है, कुत्सित गहिर जन का जीवन सुन्दरता का मूल्य वहाँ क्या, जहाँ उदर है शुन्य, नान सन  
... ..

मगर यह स्थिति अस्थायी थी। कवि फिर उसी नीड़ में लौट गया। शब्दों का वह सुरक्षा-व्यूह फिर ज्यों-का-त्यों सँवर गया। कला का महल टेढ़ा पड़ गया किन्तु कवि उसकी दरारों को चिन्ता किये बिना अपनी सीढ़ पर बढ़ता गया। जीवनानुभूति का वह भौंका जो अभी-अभी उसे परस गया था, अब सदा के लिए उसकी कविता को छोड़कर चला गया। और उसका तिरप ? उसकी कला ? ...वह भी उसे दगा दे

गयी। 'पल्लव' और 'ग्राम्या' का नव-नवोन्मेषशाली चित्त विशरता-विशरता धीरे-धीरे एक लोचहीन याविक ग्राम्यास में परिणत हो गया।

पंतजी की यह परिणति कुछ-कुछ टेनीसन जैसी प्रतीत होती है। टेनीसन की ही तरह, हमें लगता है, पंतजी भी अपनी महत्वाकांक्षा की बलि हो गये। पंतजी प्रकृति के कवि थे। इस दिशा में उनके जैसी उत्सीनता, उनकी जैसी चौकन्नी भाँत किसी हिन्दी कवि को नसीब नहीं। वही उतना ही उनकी कवि-संवेदना का स्वामाविक अधिकार-क्षेत्र था। उनकी कल्पना-शक्ति को सचमुच उत्तेजित कर सकने की सामर्थ्य केवल अनुभव के चित्रात्मक पहलुओं तक ही सीमित थी। निरवयव ही किसी कवि के लिए यह बहुत बड़ी सीमा है किन्तु यह सीमा उनकी विशिष्ट प्रतिभा की परिभाषा थी। उस प्रतिभा की सार्यक परिपूर्ति का अक्षरिग्य ग्राम्यासन भी। काश कि पंतजी अपनी ही सरस्वती के प्रति सम्पूर्णतः समर्पित होते और महत्वाकांक्षाओं को भी उसी से—उसी के भीतर—निर्धारित होने देते।

विदम्बना यही है कि यह समर्पण याविक ही रहा। यह एकाग्रता उनसे नहीं सही। सफलता के पहले ही धीरे में अपने युग का प्रतिनिधि और पुरोधा कवि बनने की सासता ने उन्हें भ्रम सिखा।

उनकी सासता पूरी हुई। वे प्रतिनिधि और पुरोधा बनते गये और अपनी कविता से बिछुड़ते गये। अपनी वास्तविक प्रतिभा को भूलते गये। हिन्दी साहित्य-समाज ने भी अपनी धोर से इस उतार को मासान और सुविधाजनक बनाने में कोई कसर नहीं छोड़ी। प्रतिष्ठि का रंगमहल मानन-कानन में उनकी जीवित कविता को घेरकर खड़ा हो गया और उसे एक सार्वजनिक मूर्ति में ढालने लगा। नतीजा यह निवला कि कविता एक याविक अनुष्ठान बनकर रह गयी।

बहरहाल, क्या हुआ होता यह सीचना फिजूल है, केवल साहित्यिक निन्दा-स्तुति का समाजशास्त्र इस समस्या का समाधान नहीं कर सकता। प्रतिभा की विचलित करना मासान नहीं होता। प्रसाद क्या उस युग में भी साहित्यकार की विवेक-चेतना के उदलन्त उदाहरण नहीं? और निराला? उन्हें भी क्या हम अपने परिवेश में व्याप्त इस मोयरेपन और आन्धनुष्ट क्षुब्धता व ग्रहमन्यता के खिलाफ तो निराला में एक घड़ी, अमहिष्णु भावेश है जो इस मही वास्तविकता से अपनी टक्कराहटी को भी जीविन भाटक और सनसनीखेंड दस्तावेज की तरह कविता में बदल डालता है। परिस्थिति से मौलिक प्रतिक्रिया से नेता है : 'ईर्ष्या मुझको कुञ्ज नहीं, यशसि/मैं ही' वस्तुतः का प्रमदून/वन क्या धान यदि पार्श्वच्छवि/ब्राह्मण-समाज में ज्यों प्रमदून/फल सर्वश्रेष्ठ नायाव चीज/या तुम बाँधकर रंगा घागा/फल के भी उर का बट्टा/त्याग/मेरा मानोचक्र एक बीज' /...जैसी पकियाँ मिसाल के तौर पर उद्धृत की जा सकती हैं।

हम पंतजी की बात पर सौटें। उनके विशाल न्याय-क्षेत्र में हिन्दी ने अपनी कुछ सर्वथा नयी छवियों और मणिमाओं को उद्घाटित की है।



गरीबी की वे मानों परम्परा 'उममे' माना बचान और बँनोमें प्रतिबिम्बित देना था। अपने भीतर एक नगी नाङगी, ए' नो उममे का अनुभव उमने इस कवि के साथ जाना था। किन्तु इस युग-ऊर्जा के प्रथम विस्फोट के बाद यह तावती बुझगयी गयी। न केवल अनुभूति का, बल्कि उमकी कल्पनाशक्ति परावर्ती का स्तर भी 'उममे' दिना गया। उममें विनाशकारी बनी गयी, यहाँ तक कि 'युगवाणी' तक पहुँचो-गहुँचने (यह भीतर ही क्या उम विडम्बना का पूर्वाभास नहीं?) हम पते हैं कि कवि की अपनी व्यक्तित्व, मौलिक आवाज न जाने कहीं गुम हो गयी है और उमकी जगह उम समय के विचारों की क्षीण प्रतिध्वनियाँ छा गयी हैं। वे विचार कवि की स्वाभाविक संवेदना में घुम-मूँठ कर उछल-गुपल नहीं मचाने; उमकी सम्पदा-शक्ति का महयोग नहीं पाने। यह केवल एक गुराँझ दूरी से उनका चिन्तन करता है, उनमें टकराना नहीं; उनका उपयोग भरकर मरना है अपनी कविता का—बल्कि यह कहना उपादा ठीक होगा कि अपनी काव्यशक्ति का—शून्यत्व बचाने के लिए। उममें कोई अवदस्त मानसिक उत्पन्न उमका नहीं होता। विचार विचार ही बने रहते हैं, कवि के आवेगों की शक्ति में नहीं बसने। निहाय हमारी पाठ्य प्रतिभिया भी अनुभव की नहीं होनी; एक सप्रत्यक्ष समूर्ण विचार के ठोके-मुतुने चिन्तन की ही होती है। उमके पक्षवद्ध होने से कोई उपादा कर्क नहीं पड़ता। इस महमूए करते हैं कि यह चिन्तनशीलता का तत्त्व 'मुद्रन' में भी था। लेकिन वहाँ कुछ कविताएँ ऐसी थी जो इस अनिश्चितता को भी अपने भीतर स्या लेती थी क्योंकि तब उनका कल्पना में उसे अपने चुम्बकीय क्षेत्र में 'सीध' लेने की शक्ति थी। हमने कविता अनुभूति से, हरय-संवेदन से मूलतः प्रेरित होती थी और विचार कयोदेश उसकी एक स्वाभाविक परिणति की तरह अपनी जगह विन्यस्त हो जाता था। उदाहरण के लिए हम 'नीका-विहार' क्षीयक कविता को ही लें। उसका समापन विचार में होता है किन्तु जब तक वह विचार आता है तब तक कविता में व्यक्त अनुभव के साथ हमारी सहानुभूति इतनी एकजान हो जाती है कि हम उसे न केवल सह लेते हैं, बल्कि उसे अनिवार्य भी मान लेते हैं। यह अनिवार्यता 'युगवाणी' के पद्यों में नहीं है। वे विचार में ही शुरू और खत्म हो जाती हैं। कवि की जिस व्यक्तित्व अनुभूति और संवेदना का परिचय हमें उसकी पिछली कविताओं से मिला है, उसमें किसी मौलिक रासायनिक परिवर्तन का ग्रहसास हमें नहीं होता, क्योंकि उसकी कल्पना-शक्ति को सचमुच उत्तेजित कर सकने लायक दबाव इन विचारों का उसकी संवेदना पर नहीं पड़ा। यथस्क विचारों का आयात जरूर हुआ मगर अनुभूति और संवेदना किशोर ही रही आयी।

हम यह कि कवि संवेदना से तो यथस्क संसार के अनुभवों को पचाने में यशम था किन्तु युग का प्रतिनिधित्व करने की आकांक्षा इतनी बलवती थी कि वह उस समय की वैचारिकता को अपने काव्य में झलकाने का प्रलोभन नहीं रोक सता। और उम विचारों को ही अनुभवों का स्थानापन्न मान बैठा। स्वाभाविक दृष्टि से कवि-स्वभाव में बुद्धि और भावना के बीच कोई अवदस्त तनाव-व्यसमरूप

की सम्भावना नहीं थी : जटिल अनुभूतियों का कवि वह नहीं था। लिहाजा ये विचारणाएँ उसके कवि-स्वभाव की सतह पर ही सक्रिय रही; अन्दरूनी तौर पर उसकी मानसिकता को नहीं बदल पायी। समस्याओं के सरलीकरण से वह कभी उबर नहीं पाया। निश्चय ही रुबि के इस सतही विस्तार का कुछ लाभ उसकी संवेदना को मिला। किन्तु वह मिला बाद में, "ग्राम्या" में आकर, जहाँ कि उसकी भाँल के रास्ते दिमाग पर जोर डाल सकने लायक परिस्थितियाँ—अनुकूल परिवेश—उसके सामने थे। इसके विपरीत 'युगवाणी' में कवि की ऐन्द्रिक चेतना बिसतुल मुल और बेरोज-गार है।

प्रचलित विचारों के इस आकर्षण ने कवि को उसके स्वभाविक कार्यक्षेत्र से हटा दिया। शिल्प की प्रत्यासन्न, तात्कालिक समस्याओं को सुलझाने में जो जुद्ध काफ़ी सक्षमता और सफलता के साथ नियोजित होती थी, वह उसकी कौतूहली वृत्ति और महत्वाकांक्षा की पूति में छुट गयी। इस प्रकार जो कुछ क्षीण मगर सच्चा रहता उसकी बौद्धिकता का उसकी कविता से स्वभावतः बना हुआ था, वह गड़बड़ा विचारक कवि बना तो बस, उतरता ही बसा गया। इस उतार की सम्बन्धी शिथिल प्रक्रिया में सिर्फ़ एक अन्तराल ऐसा आया 'ग्राम्या' का जहाँ उसके कवि के भाँल-कान खुले। उसके और हमारे सीमाग्र्य से कवि को पहली बार प्राकृतिक सौन्दर्य की पुष्ट-भूमि में जीवित-व्यपार्थ मानवाकृतियों की देखने का मौका मिला। एक और इस सुन्दर 'दृश्य-नामधमय निर्जन बाल्यार' ने उसके बहुत दिनों से सोये पड़े जन्मजात प्रकृति-संवेदन को उकसाकर उसकी वाक्य-कल्पना को समुचित उत्तेजन दिया और दूसरी ओर अपने युग के वैचारिक-अभ्यन का जो नया-नया कौतूहल उसमें जगा था, वह भी थोड़ी दूर तक उसकी संवेदना में पैदा करने लगा। मानव-आवृत्तियों की इतनी समीपता ने जहाँ एक ओर उसकी चित्रात्मक कल्पना को, भाँलों को उद्वेलित किया, वहीं अपने वैचारिक कौतूहल के स्तर पर उनकी समस्याओं से सहानुभूति भी पैदा की। इस प्रकार भूर्त और अमूर्त का कुछ ऐसा रचनात्मक तनाव कवि के मन में घनायास घटित हुआ। देखे-नुने जीवन का यह उद्वेगन ज्यों ही चुका त्यों ही पथास्थिति फिर सीट आयी। स्वयं 'ग्राम्या' में इस रचनात्मक तनाव की अवस्थिरता और मंगुलता के संकेत काफी मात्रा में मौजूद हैं। किसी भी तीव्र उत्तेजन या तनाव को मन स्थितियों को यह कवि देर तक भोग नहीं सकता, इस तथ्य को 'ग्राम्या' की कविताओं से ही सिद्ध किया जा सकता है। कवि की स्वाभाविक आकांक्षा का घरातल विश्राम पाने का है, चाहे वह प्रकृति-चित्रों की दिवास्वामिन रंगीनियों में मिले; चाहे जीवन-जगत् की सदृष्टापूर्ण चिन्तना में जो कि जटिल-से-जटिल समस्याओं को भी बिना किसी टकराहट के सुलझा देती हैं।

'छायावाद' की मंजा अपनी तिरस्कार और उपहास की व्यंजनाओं के साथ काफी दिन धिमट चुकी। एक समूचे काव्यान्दोलन को, जिसमें इतनी प्रतिभाओं का

इतना वैविध्य था जुटा था, उसे परिमापित करने के लिए यह संज्ञा सर्वथा अनुपयुक्त है। 'प्रयोगवाद' जितनी सार्थकता भी इसमें नहीं है। उसमें सब भी एक प्रोचित्र है, जो छायावाद में नहीं है। छायावाद से एक तरल रोमानीपन का, धुंधली स्वप्निलता का, पलायनवादी मानसिकता का घोरन होना है : क्या ये धारणाएँ निराला की कविता के साथ न्याय करती हैं जहाँ हमें न केवल भावनाओं की एक घनोष्ण खरा और तेजस्विता मिलती है, बल्कि उनके भीतर एक प्रकार की भ्रष्टादृष्टि भी। न यह जयशंकर प्रसाद की मूर्ध्मतर प्रतिमा का ही कोई अनुमान हमें करा दे सकता है, क्योंकि 'छायावाद' की जो व्यंजनाएँ हैं, प्रसाद की कविता का आचरण और गुण उनके ठीक विपरीत पड़ता है। जहाँ तक पंत जी का प्रश्न है, उनकी भी सर्वोत्तम कविताएँ इस नाम की सार्थकता पर प्रश्नचिह्न लगाती हैं। इतना जरूर है कि पंत जी के कवि-स्वभाव में कुछ ऐसी असाध्य स्वप्निलता और मयार्पणमोति है और व्यक्तित्व भी कुछ ऐसा केन्द्रहीन-दुसमुल है कि लयता है, छायावादी कवि बता रही हैं। अनुभव की पारदर्शिता उनके यहाँ मुश्किल से मिलती है और 'तप' भी उनके यहाँ 'मधुर-मधुर' ही है। यह शब्द-सुरक्षा उन्हें तीव्र संवेदनाघातो से बचानी पड़ती है। अनुभव की, यथार्थ की कोई भी चुनौती कविता में कारगर नहीं हो पाती। फिर उनमें प्रारम्भ से ही अपनी अनुभूति के असंकरण का भी एक अजीब झूठ साहस रहा है जो उन्हें किसी चीज को साफ-साफ देखने-भेदने नहीं देता। मिसाल के तौर पर हम उनकी एक प्रारम्भिक कविता 'छाया' को ही लें। इसमें उनकी कई चारित्रिक विशेषताएँ झलक आती हैं। जब यह छपी थी, तब इसकी काफी धूम मची थी। मुझे खुद इस कविता के प्रथम पठनानुभव की याद आज भी ताज़ी है कि मैं तब तब रोमांचित हो उठा था इसे पढ़ने-सुनते। उन दिनों पंतजी को छोट और बड़े कवि अच्छा लगना ही नहीं था। मुश्किल यही है कि पंतजी की कविताओं का स्वर उस पढ़ने के साथ-साथ पना नहीं बोध पड़ता जाता है। वह ताज़गी जो कभी मेरे मधुगुण होती थी, अब दूरे नहीं होती। इस कविता को इतने बरसों बाद फिर से पढ़ने पर कुछ ऐसी निराशा हुई जिसके लिए अपने सारे मोहमग के वास्तव में तैयार नहीं था। प्रारंभ बड़ी-बड़ों के प्रथम पाठ की तीव्र उमेजना का स्मरण। एक और मजेदार बात इस कविता हुई : 'छाया' की पुनरावृत्ति के दौरान मुझे कुछ समय पूर्व पढ़ी गयी जयशंकर प्रसाद की एक कविता 'शिरा' ('भरना' में संश्लिष्ट) याद आयी। उन दोनों कविताओं को एक-साथ पढ़ना दोनो कविताओं की प्रशंसियों और शमसाहियों को निरुद्ध से समझने में सहायता दी सकता है। यही पूरी कविताएँ उद्भूत करना तो सम्भव नहीं है, किन्तु उनकी प्रशंसापाठ से भी जा सकता है कि विशिष्टता के लिए कविताएँ सामने हों। दोनों कविताएँ इन कविताओं के प्रारम्भिक पाठ की हैं। इतना ही नहीं, दोनों की लय-व्यंग्यता परिचितता में भी बड़ी कुछ साम्य महसूस आता है। समय के लिए उनका का इतना भीविध्य स्पष्ट ही है।

कोन प्रदृष्टि के कल्पनात्मकता, पुनरावृत्ति की लय छाया में निराला हुआ था घबरा रहा है, समूह सदा सदा काया में

यह जबरजस्त प्रसाद की कविता की प्रारम्भिक पंक्तियाँ हैं। भव धाएँ पंतजी की 'छाया' में—

कौन कौन तुम परिहृत-वसना, भ्रान्त-मना भू-पतिता सी  
धात-हता विच्छिन्न सता सी, रति धान्ता स्रज-धनिता सी  
नियति-बंदिता आश्रय-रहिता, जर्जरिता पद-रतिना सी  
धूल-धूसरित मुक्त-कुन्तला, किसके चरणों की दासी

क्या ये प्रारम्भिक पंक्तियाँ ही इन दो कवियों के कवि-स्वभावों का, इनकी संवेदनाओं के गुण-धर्म का, तथा शब्दों के प्रति इनके रख और बरताव का अन्तर स्पष्ट नहीं कर देती? प्रसाद की पंक्तियाँ [कविता की केन्द्रीय मन स्थिति और प्रेरणा को बिना किसी लाय-सपेट, दून-सुमार के उसकी तारकालिक सजीवता में सीधे और प्रत्यक्ष ढंग से स्थापित कर देती हैं। वे हमारी संवेदना और कल्पना को प्रत्यक्ष अनुभव की तरह गुरज पकड़ लेती हैं। कवि के 'भाव' (कहना चाहें तो कहें, व्यक्तित्व का) का सीधा आवेगपूर्ण तादात्म्य उस 'वस्तु' के साथ स्थापित हो गया है और यह केवल एक सास अनुभूति भर नहीं है; जो हम तक संप्रेषित हुआ वह एक तीव्र अनुभूति ही नहीं, अपितु उस अनुभूति का साक्षात्कार भी है। कवि की समूची संवेदना उस विषय वस्तु की तरफ बिजली की कौंध-सी लपक उठती है और उससे एकात्म हो जाती है। और इस एकात्म्य की सापेक्षता भी उसी कौंध में स्पष्ट हो उठती है। पंतजी की पंक्तियों का अनुभव क्या कहता है? प्रसाद की पंक्तियों में हमें ऐसा नहीं लगता कि विषय-वस्तु कवि के बाहर लड़ी उसका इस्तजार कर रही हो उसे आत्मनग्न देती—कि भाभी, मैं भी एक काव्य-विषय हूँ, मुझे अपनाओ, मुझ पर कविता करो। पंतजी की वाग्धारा क्या ऐसा आवास नहीं देती? पंतजी के यहाँ क्या ऐसा नहीं लगता कि कवि कुछ दूरी पर खड़ा अपने 'विषय' को कौतूहल से निहार रहा है और उसके बारे में एक के बाद एक उद्भावनाएँ उसके मन में उठती जा रही हैं। निश्चय ही ये उद्भावनाएँ रोचक हैं, पर वे हैं 'उद्भावना' ही; और उनका स्रोत चित्त की बचलता में है; अनुभूति की तीव्रता या गहराई में नहीं। ये उद्भावनाएँ ही हैं; सर्जनात्मक कल्पना नहीं क्योंकि सर्जनात्मक कल्पना का एक केन्द्र होता है, जबकि ये उद्भावनाएँ एक-दूसरे से स्वतंत्र, सर्वथा विकेंद्रित हैं। कोई विशिष्ट अन्तर्जीवन या विशिष्ट अनुभूति इन्हें एक-दूसरे में नहीं पिरोती। यह कल्पना का उत्तेजन नहीं; अधिक-से-अधिक इसे कल्पना की क्रीड़ा या विनास कह सकते हैं। वैसे इसे विषयक कल्पना कैसे कहें, यह समझना मुश्किल है। सूक्ष्म अलसता इसे वह सकते हैं क्योंकि कल्पना में मुक्ति नहीं तो कम-से-कम एक लोच और लापव तो होता है। मगर ये पंक्तियाँ अपनी सारी फुर्ती और चुरती के बावजूद हमें ओझल करती हैं। उपमानों की इस भीड़ में कवि स्वयं ओझल हो गया है। कवि स्वयं ओझल हो जाए, यह तो बहुत अच्छा लक्षण है मगर विडम्बना यह है कि कवि के साथ-साथ उसकी नविता भी ओझल हो जाती है। शायद हम मान रहे हैं। कवि ओझल कहाँ है? वह तो हम पर बराबर हावी है। शुरू में ही इनने उपमान एक साथ अपने विरोध पाठक पर बरसा देने में उसका मकसद क्या

है ? यही न, कि वह उसे प्रभावित और आनंजित कर देना चाहता है। अपनी विलक्षण, अजीबोगरीब शूम्ओं से ! हम इन शूम्ओं से चकित-विस्मित हो जाते हैं। पहले-पहल शायद प्रसन्न भी। पर क्या जल्द ही यह प्रसन्नता स्निग्ध में नहीं बदलने लगती ? पहली दो पंक्तियों तक तो ठीक-ठाक ही है। कवि का कौतूहल हमें भी अनुभव होता है। तीसरी पंक्ति हमें संस्कृत कविता की एक काव्यरुढ़ि की याद दिलाती है और उसका यह इस्तेमाल भी हमें शायद नहीं खटकता। यहाँ तक तो भी गनीमत है; मगर चौथी पंक्ति तक आते-आते हमारे कान खड़े हो जाते हैं। कवि की अनुभूति पर तो जो दाका हमारे मन में उठ रही थी, वह तो धी धी, अब उसकी 'रचि' भी हमें सन्दिग्ध लगने लगती है। अगली पंक्ति जैसे ही हमें थोड़ा आश्वासन करती, वैसे ही 'जर्जरिता' पदद्विजता की पिष्टपेषित यांत्रिकता हमें बुरी तरह उबा देती है। 'बातहूता विच्छिन्न सता' के बाद भी कवि को इस पंक्ति की जरूरत थी ! झुंझलाकर हम कह उठते हैं कि जरूरत तो कविता के लिए इनमें से एक पंक्ति की भी नहीं थी और सचमुच किसी अन्दरूनी जरूरत के तकाबे से यह कविता लिखी ही नहीं गयी।

क्या प्रसाद की कविता में भी अनुभूति का भ्रंशकरण दीखता है ? भ्रंशकरण तो दूर, क्या इनका प्रयोजन वर्णनात्मक तक है ? क्या ये उपमा 'भ्रंशकार' जैसी भी दीखती हैं ? क्या इनमें रूपक की सर्जनात्मकता नहीं अनुभव होती ? 'यधु' प्रसार जी को जरा जरूरत से ज्यादा प्रिय है और उनकी इस बात के लिए हम बाहे जिज्ञा उन्हें सताड़ें; उनका—उनकी कविता का—इससे क्या कुछ बिगड़ता है ? मरती का तो वह भी नहीं है मगर उसे ऐसा मान भी लें तो वह इतना चुप और बेचारा है कि उसकी उपस्थिति को आप आसानी से भनदेखा कर सकते हैं।

उपमा ही इन्हें कहना चाहें तो ये उपमाएँ पंतजी की उपमाओं की तुलना में कितनी समुलर-शान्त हैं और कितनी सारभूत ! ये काव्यवस्तु की गहरी भावना में ही उपजी हैं; पर निरी भावनात्मक ये नहीं लगतीं। इन्हें देखकर 'अर्धगौरव' बानी का समझ में आती है : इतना सटीक और मुनिविद्यन अर्थ इनमें आसिद्ध है; पर निरी बौद्धिक भी ये नहीं हैं। ये भावना और विचार के, कल्पना और बोद्धिगता के तीव्र रामायनिक संयोग का प्रतिफल हैं। थोड़ा और रहस्यवादी अन्दाज अपनाएँ तो बहने, वह बरतु की भावना का बुद्धि-कल्प है। ये उपमाएँ हमें इधर-उधर भटकानी-बहानी नहीं; ये हमें विषय-वस्तु में सीधे पैठा देती हैं; कवि की ध्यानरिजता में हमें इस तरह निमग्न कर देती हैं कि उनकी इन विशिष्ट अनुभूति से हमारा एहसास तात्पर्य हो जाता है। वह अनुभूति हमारे भीतर भी उगी तरह रच जाती है। वह एक विशिष्ट मन स्थिति और एक व्यापक मानवीय स्थिति दोनों का इकट्ठा स्वरूप होती है। हात्ती-वि कवि का अन्दाज स्थिति के कथन और घटन का ही है, उसके विचार भाषन का नहीं है। फिर भी क्या बाव है कि ये पंक्तियाँ गानी हुई—वीरि के भाषन में मुग्न उठनी हुई हमें महसूस होती हैं ? ऐसा क्यों है (यदि ऐसा है तो) ? क्या वास्तव में नहीं, कि बाव की जड़ कवि के अन्दर है ? तभी न एक गायन-

पूर्वक संप्रेषित मन:स्थिति को अनुभव करने के अलावा हम 'कुछ धीर' भी अनुभव करते हैं ! कविता में आगे बढ़ते हुए हमारा ध्यान बराबर संकेन्द्रित रहता है उसी बात पर; उसी अनुभव धीर मर्म पर । धीर प्रत्येक अवतरण इस मर्म से स्पन्दित है । शब्द इनने एकाग्र धीर शान्त भाव से उसी मर्म का पीछा कर रहे हैं कि हमारा ध्यान ही उनकी धीर नहीं जाता । वे अल्प से अपने महत्त्व का बोध नहीं कराते । वे एक धीर तो अनुभूति पर एकाग्र रहकर उसका सार धीरे-धीरे निचोड़ लाते हैं और दूसरी धीर इनने मन्द है कि किसी फाजतूफन को, किसी प्रतिरिक्त प्रलोभन या धारपण को पाम नहीं पटकने देने । रक्त-बाहिनियों के अन्दरनी किवाड़ों की तरह वे सही पीछ को भीतर लेने धीर विजानीय द्रव्य को बाहर फेंक देते हैं । उनका काम अनुभूति की शुद्धता और तीव्रता को कायम रखना और साथ-ही-साथ उसे शांति—सारभूत करना भी है ।

पंथी के शब्द बहुत बानूनी हैं । फिर भी राजर्षा कतई नहीं हैं । वे हमें अपने भीतर नहीं ले आते, बाहर से ही चमकाने करते हैं । उनमें अपनाव नहीं, प्रदर्शन है । कविता नहीं, बरि है । और यह बरि हमें अपने बीषण से प्रभावित करता है : प्रत्येक पंक्ति आती चिल्लाकर कह रही है कि "आप मुझे सहायते हुए पढ़ें । और मर्म ? वह आप स्वयं गढ़ें ।"

प्रसाद की कविता के केन्द्र में एक निश्चित अनुभूति का स्वप्न हमें महसूस होता है । पंथ की कविता के केन्द्र में क्या है ? इससे सही-सुही यह भी एक समस्या है कि क्या इस कविता का कोई केन्द्र है भी ? प्रसाद की कल्पना उनकी अनुभूति के समकक्ष है और उसे पकड़नी ही नहीं, धार अनुभवों और संज्ञानों से संयुक्त करके उनका वाचास्व जैता कर लेनी है । पर पंथी की कल्पना अनुभव से स्वप्न, छुट्टी बिचली जान पकड़नी है । पंथी की ये उपमाएँ, अर्थात् हमसे सहाय के अर्थात् प्रसाद का शलोप भी अनुभव करते हैं । विन्तु यह मनीरंजन जब लयांतर बिचता ही क्या जाता है, तब सहा ही हमें तांका हो जाती है कि आन्तर इस सबका हेतु क्या है ? मौलिक क्या है ? वे उपमाएँ, इनने सारे शब्द वहीं किनी अनुभूति या अनुभव हैं ? कुछ भी है ? हमारा बुद्धिमान बुझने मक्ता है और एकाग्रता का मह्यम विनराव और आनन्द का मह्यम बन जाता है ।

आदिपता तीर पर यह एक विषयवस्तु कविता है और बरि इस विषय की कविता और विचारणा करना चाहता है । मरर यह माकना एकाग्र नहीं हो पाती । वे शब्द हमें बुझने दने लगते हैं क्योंकि बरि इनने बलिष्ठ और मवेदिन नहीं मरता । वे उने कपटी बीभुसमिन्ता से से मुझे हैं और इनने उनका अपना आनन्द, लोभ होना है ? हम इनने लच्छाई और मविचता के बजाय बीनार के लोभ होना है । बीभुसमिन्ता से से मुझ के बाहरी रूप उनका-विचित्रों की लच्छाई के बारे में आनन्द नहीं हो पाते ।

कवि की व्यक्तिगत चेतना से, उसकी अपनी निजी जीवनानुभूति से क्या रिक्त जिस तरह कवि विशेषण पर विशेषण, अलंकार पर अलंकार बटोरता जाता है, तरह वह जगह-जगह अपने भावों और प्रतीतियों को दुहराता जाता है उसे देना यही लगता है कि अपनी अनुभूति को पकड़ने और एकाग्र करने के बजाय वह फुला और बिखरा रहा है। कवि-मन की कोई मौलिक रूपकात्मक प्रवृत्ति का विषय हमें नहीं होता। जिन गुणों को हम अनुभव करते-सराहते हैं, वे हैं : एक उद्वेग, शक्ति, वर्णनात्मक शक्ति और चित्रात्मकता। मुश्किल यह है कि उसके कौशल सराहते हुए अर्थ और अनुभूति पकड़ में नहीं आते या घा-घाकर छूट जाते हैं। पूछने लगते हैं कि इन शब्दों में कौसा और कितना जीवन है? कवि की वैयक्तिक जीवनाभूति से वे निश्चय ही स्पन्दित नहीं हैं। वे मावुक कल्पनाएँ हैं जिनमें अनुभव का विवेक सक्रिय नहीं; जो अनुभव को अतिरंजित और इन्निम बना देती हैं। मन में अनुभूति एक सघन बिम्ब रचती है : अपने अनुरूप स्वयं पर्याप्त, एकमात्र तब अभिव्यक्ति में पूरी तरह समाकर प्रकट होती है :

किसके तममय अन्तरतम में, भित्ती की भनकार हो रही  
स्मृति सन्नाटे से भर जाती, वपसा से विश्राम तो रही

इसे आप बिम्ब न कहें, रूपक ही कहें। मगर यह रूपक क्या हमें पूर्ण औचित्य, पर्याप्तता और साकेतिक दृष्टि से समुद्र नहीं लगता? अनुभूति और जननी बोद्धिक पकड़ (अर्थ) क्या इसमें संश्लिष्ट नहीं हो जाते? दूसरी ओर पत्नी को पकड़ :

चिर अतीत की विस्मृत स्मृति-सी, नीरवता की सी भंरा

क्या यह अनुभूति है? या अनुभूति की म्याल्ला? वह जीवा भाव का सजीव रूपक नहीं है; एक बोद्धिक अमूर्तन है जिसका हृदय अनुभव नहीं होता। वह अमूर्तन सामान्य गढ़ा गया जान पड़ता है; अनुभूति से नहीं, वस्तु की तीपी सीरता से तो नहीं बल्कि एक रुढ़ भाव की अग्रत्यय प्रेरणा से, धारणा के स्तर पर, गालीब-पूर्वक।

हम कविता के विशेषणायक अध्ययन से ऐसा प्रतीत होता है कि पत्नी की वाच्यप्रेरणा में वही कुछ रुझानना का तत्व भी है। वह भी हमें महसूस होता है कि पत्नी की कल्पना में वैविध्य-मोह भी उत्थरण से ज्यादा है। दूरकृत साहसों का आग्रह, पृथक् अनुभवों का चर्चा भी उनमें हम देना चाहते हैं। वे अनुभूति और साहस-भेदों का भाग में किसी गहरे भुङ्ग का, मार्थक सम्बन्ध का आश्वासन प्रसार ही नहीं दे पाती।

यदि हम उदाहरण के लिए पत्नी की कविताओं में कुछ भावों की ओर ध्यान देना चाहें तो एक धार्मिक भाव्य दिशाई देना भी हमें प्रसन्न में दान देना है। उनका भी कविता के कुछ वैयक्तिक भावों के स्तर समानात्मक सादृश्यताओं के साथ पत्नी की कविता में भी दिखता है। निर्वेद, कल्पना, अद्वय, विद्या का भाव (यह भी वे पकड़ ही पाते हैं) का अन्तर्गत में अन्तर्गत की कविता का भाव

पहले की है। जो बात हमारा ध्यान आकर्षित किये बिना नहीं रहती वह यह है कि प्रसाद में जो शब्दमंथिमाएँ अत्यन्त भाविक और सूक्ष्म-सांकेतिक अर्थसंपन्न प्रतीत होती हैं, वे पंत में फँसकर चपटी हो जाती हैं : वैशिष्ट्य खोकर अमूर्त और व्याख्यात्मक बन जाती हैं। हम अचरज में पड़ जाते हैं कि जो चौब एक कवि में स्पष्ट और विशिष्ट-एकाग्र है, वही दूसरे कवि में अस्पष्ट और अमूर्त-सामान्यीकृत क्यों हो जाती है ? प्रसाद की छाया 'छायावादी' (अनिश्चित-अनेकाग्र) नहीं है। पंतजी की छाया इस आरोग्य को आशंकित करती जान पड़ती है। प्रसाद की 'छाया' में व्यक्तित्वगत भाव और भाषण की घटपटी और स्थूल बेचैनी को सार्थक अनुभूति के सूक्ष्म सारमय संघटन में बदलने की ताकत है। क्या यह दावा पंतजी की 'छाया' कर सकती है ?

- निर्भर कौन बहुत बल का कर, बिलसाता ठुकराता फिरता  
सोज रहा है स्थान बरा में, अपने ही चरणों में गिरता  
कितो हृदय का यह विवाद है, छोड़ो मत यह सुख का कण है  
उत्तेजित कर मत रीझाओ, कण्ठ का विधान्त चरण है  
यह रहे प्रसाद। पंतजी की भाषा में जो सज्जाई और सुरचि-सुधरता है, उसके मुकाबले प्रसाद की भाषा 'घटपटी बानी' लगती है। अगर बात कहाँ बनती है ? ... किसमें उस बात की जड़ है; किसमें केवल पते ? ... यह आप स्वयं तुलना करके (पूरी कविता के परिप्रेक्ष्य में) देख सकते हैं। ये हैं पंतजी :

कालानिध को कुंचित पति से, बार-बार कम्पित हो कर  
निज जीवन के मलिन पुच्छ पर, गीरव शब्दों में निर्भर  
बिज्य धाती का कण विज्र तुम, खींच रही हो कोमलतर,  
भान भावना, विजन बेदना, विफल सालसाधों से भर

प्रसाद के यहाँ छाया 'अनुभूति' थी; 'राशीभूत और एकीकृत 'संवेदना' थी। यहाँ 'छाया' उस छाया की भी छाया है। यहाँ सार-संचयन था। यहाँ विस्तृत सन्दर्भ-संबलित विशद मनोरम व्याख्या है।

'छायावाद' हमारी 'काव्य-संवेदना के इतिहास में एक महत्वपूर्ण मोड़ था। अपनी सर्वोत्तम उपलब्धियों में यह उन गुणों का पोषक-संरक्षक बना जो कबीर के बाद हिन्दी कविता में शायब हो गये थे। रुढ़ि और स्थूल इतिवृत्त के विरुद्ध सर्वनात्मक संघर्ष इसकी मूल प्रतिज्ञा थी। इसकी अधोमति तब से शुरू हुई जब कवि ईश्वर के लिए ईश्वर के भावही हो गये और कल्पना तथा प्राणशक्ति का हरजाना करने के रूप-रंग के प्रति एक अतिरिक्त, एकान्त निष्ठा से और भावातिरेक से मरने लगे। इस मोड़ को लाने में जयशंकर प्रसाद की प्रतिभा ने महत्वपूर्ण भूमिका भरी। उन्होंने एक और द्विवेदी-भूष में अजित यश-मृत्यों के अनुशासन को पूरी तरह अपनी काव्यभाषा में पचाया और दूसरी ओर उसमें वह—मात्रा में स्वतः, किन्तु गुण में बहु—खनीर रंदा बिना जिसने भाषा में एक नयी आन्तरिकता, आरोग्यता और काव्यमूर्तता संभव बनायी (प्रयोगवाद के जमाने में हमें 'असंय' की माफ़ी नहीं कुछ-कुछ ऐसा ही कलान्तर पटित होते देखे हैं; पहले निर्वाह, फिर स्वयंभवा)।





रागात्मकता को सचमुच उद्दीप्त कर सक्ने वाला तत्त्व विषय-सत्त्व ही है। जब उनकी धारित सचमुच किसी मनोरम वस्तु या दृश्य में रम जाती है और जब यह दृश्य इस कोटि का होता है कि उन्हें दिवास्वप्न की तरह अपने में तल्लीन कर सके, तब उनकी भावनाएँ भी सचमुच जग जाती हैं और तब वे अपनी भावानुभूतियों को रमणीयता और मृदुमता के साथ प्रकट कर सकते हैं। जब वे केवल अपने इस मुग्ध 'देखने' को ही पूरी एकाग्रता के साथ प्रकट करते हैं, जब वे विचार में बहके बिना केवल इस देखने की क्रिया से समुत्तेजित अपनी रागात्मकता को ही सन्तुष्ट भाव से चित्रित करते हैं, तब उनकी कविता एक किमल्लघ और वैयक्तिक निशिष्टता प्राप्त कर लेती है। और उन विरल सौभाग्यशाली क्षणों में, जब यह कवि अपने अवचेतन की गहराइयों में निमग्न बचपन की संस्मृतियों से, बचपन के रूप-चित्रों से एकाकार होता है और अपनी कल्पनाशक्ति को उन पर एकाग्र होने देता है, तब उसकी रचनाएँ एक अमृत सौन्दर्य से धारित हो उठती हैं और उनकी सारी सीमाओं से उबरकर एक आश्चर्य लाकरी और दीप्ति प्राप्त कर लेती हैं। तब वे हमारी संवेदना को, हमारी रीति-रिवाज को पूर्णतः धारित कर लेते हैं और एक प्रकार का मानसिक तादात्म्य हमारा उनसे हो जाता है जिससे अवचेतना अवचेतना को छूती है। उनकी 'हिमाद्रि' शीर्षक कविता की याद बारबस आ जाती है इस प्रसंग में।

वैसे भी, जब कभी कोई उनकी कृतियों के अनुकूल रूप-चित्र उनकी धारों की राह कल्पना को पकड़ लेता है, वे बेजोड़ प्रभावों की सृष्टि कर देते हैं। इच्छा-देखना ही तो धारणा की 'दिवास्वप्न' शीर्षक कविता को या इनसे भी अधिक रमणीय 'धाम्नी' को लिया जा सकता है। वे मुड, स्वयंपर्याप्त आस्वादन और धर्मन की कविताएँ हैं; भावुक उद्गारों-विचारों से अपेक्षाकृत मुक्त और निर्विघ्न। यह कवि की अपनी जमीन है। उसकी वास्तविक अनुभूति, वास्तविक आह्वान और वास्तविक प्रेरणा का क्षेत्र है ऐसा हमें इनमें से गुजरने हुए अनुभव होता है। यही शब्द-संवेदना स्वयं स्फूर्त और साधव्युक्त है। विचारणा इस कवि की बेहतर कवि नहीं बनाती; उल्टे उसकी कविता में पानी मिला देती है। विचारों से उसकी दिलचस्पी ऊपर-ऊपर ही जान पड़ती है। ऊपर की वह न भी हो, तो भी कवि की हैसियत से उसके लिए वे विशेष प्रासंगिक और बारबर नहीं हो पाते। एष-वो अफवाह अवश्य हो सकते हैं और हैं। सामान्यतः तो यही देखने में आया है कि वे विचार कवि की कल्पना-शक्ति को सचमुच गहरे में नहीं उबसा पाते। वे ज्यादातर उसे आहुत सदिच्छा और अविश्वसनीय धाम्नी में ही ले जाकर छोड़ देते हैं। 'धाम्नी' की कुछ कविताएँ अफवाह रूप हैं जहाँ बौद्धिक बेचनी और रूप-बलता का रिदा इतना घमहज नहीं। वहीं वे धारने विचारों की टकरार के मोलिक कवि हैं। उनका चिन्तन बाद में धारिकण से प्रभावित भी होता है और धारने वैचारिक घमगात्र की भी स्थापित करता ही है। किन्तु उनकी कविता जड़-जड़ी होती है।

बाद को दोहराने हुए फिर से कहना होगा कि पंथी में धाम्नी-बन की, साहित्यिक धाम्नी-मण्डल और धाम्नी-मात्राकार की धाम्नी-बहन धींग है। मानव प्रकृति-काव्य (क्योंकि प्रकृति अनुभव-निरपेक्ष, स्थितिहीन होती है और इसलिए मानवीय

जटिलताओं के अनुभव के बिना भी उसे आत्मसात किया जाता है) लिखकर उन्हें सन्तोष नहीं हुआ। इन असन्तोष की—जहाँ तक कि वे उसे सचमुच कमा सके थे—सर्जनात्मक संभावनाओं को वे 'ग्राम्या' में किसी सीमा तक चरितार्थ कर सके थे। मनुष्य में, मानवीय व्यापारों में इतनी रुचि लेना भी उनकी स्वभावगत सीमामों को देखते हुए नहीं था। और इस रुचि को वे चित्र-सजीव भी बना सके थे। जिस बौद्धिक दूरी की बात उन्होंने 'ग्राम्या' की भूमिका में की है, वह उनकी सीमा और विवशता ही है। यदि वे सचमुच इस सीमा को लाँघ सकते तो कोई कारण नहीं था कि उनकी कविता का स्रोत सूख जाता। उसे कायम रखने के लिए अधिक वयस्क धरातल की प्रेरणा थी। किन्तु वह भावनात्मक वयस्कता पंतजी में नहीं आयी और 'ग्राम्या' की संभावनाएँ वहीं की वहीं थुक गयी; भागे नहीं बड़ी। जिस धरातल पर वे पहले अपनी कविता को प्राप्त किया करते थे, उसका छूट जाना अनिवार्य था। दूसरी ओर केवल चिन्तनशीलता से वयस्क भावनों की ऊर्जा को प्राप्त करना असम्भव था क्योंकि वह चिन्तनशीलता भी उसी मानसिक धरातल पर रही जिस पर उनकी किशोर भावनाएँ और स्वप्न-भारों सक्रिय रहे थे। उम्र के साथ जीवनानुभूति का गुण-धर्म बदलता है और नयी चुनौतियाँ पेश होती हैं जिनसे टकराये बिना कवि की हैसियत से सक्रिय रह सारना संभव नहीं। जीवनानुभूति की यह नयी जटिलता अब हमें पहले की उन सरल प्रणालियों से कविता में नहीं ले जा सकती। कविता अब अपने पुनर्जीवन और पुनः प्राकट्य के लिए अधिक जटिल, अधिक बलिष्ठ संवेदना की माँग करती है। जिस कोटि की अनुभव-परिष्कारणा उस उम्र के लिए बांछनीय है, उसी कोटि की प्राणसक्ति भी चाहनी है।

पंतजी के विकास में यह नैरन्तर्य नहीं रहा। वह स्वाभाविकता नहीं स्थापित हुई। शब्दों का वह सुरक्षा-भूट टूटते-टूटते भी नहीं टूटा। पंतजी में अनुभव के प्रति वह सुलापन नहीं आया जो निराला और प्रसाद में बहुत घुस में आ गया था। एक बहुत संकीर्ण क्षेत्र के अनुभव के प्रति ही उनकी संवेदनशीलता सीमित रही। यदि वे अपनी गुरुभारणा का प्रतिफलन कर सकते : इच्छित विस्तार के द्वारा नहीं, बल्कि अनुभव के वैविध्य के प्रति अपने की सीलकर, तो यह संवेदनशीलता बिना कुण्ठित हुए भागे भी रचनाशील बनी रह सकती थी। किन्तु वैसा हुआ नहीं। उनकी संवेदना निष्कलक और बन्धु नहीं हुई। विचार में भी उन्हें नहीं सोला, बल्कि रहा-नाहा बिना सुलापन या, उसे भी मूँद दिया। कारण, एक तो विचार वास्तविक अनुभवों का स्थान नहीं ले सके और दूसरे वे वाक्य-संभव सभी हो सकते हैं जब वे कवि की निजी संवेदना के क्षेत्र में घुसने लगे और उसे बाहरी विशुद्ध कर सकें। अगर विचारों के प्रति यह सुलापन पंतजी अक्षिप्त नहीं कर सके। सुप्रेत का भ्रम खबर होता है; अगर वह ग्राम्य-धाम्य सुलापन है, क्योंकि मनोवैज्ञानिक दृष्टि से यह वास्तविक अनुभूतियों में बसे रहने का उपक्रम ही माना जाएगा।

'जीवन की आलोचना' का जैसा विस्तार भी रमाशान वाली 'ग्राम्या' में होता वह नृरे, उम्र के मनुष्य नहीं हो सके। न उस दिशा में आगे बढ़ने के लिए कि अनुभव-परिष्कारणा की प्रेरणा थी, उनी के लिए मार्ग गुप्त सके। साथ ही अब वे

कविता के बजाय अपने कवि-व्यक्तित्व की, यज्ञ की चिन्ता में मग्न हो गये। वे युगीन-सामयिक घटना-प्रवाहों और विचार-वह्नियों को विचार और अनुभव की सनातन प्रत्यक्षता में पक्षबद्ध करते रहे। भावना सद्भावना बन गयी और इच्छाएँ सदिच्छा। पढ़ने प्रकृति उन्हें दिवास्वप्न की तल्लीनता देती थी, जब वह ठेका दार्शनिकता ने ले लिया। प्रकृति की जब वह जब वह उन्हें दिवास्वप्न दिखाने लगी। बिलकुल उसी भासानी से मध्याह्न को स्वप्न सरल करने लगी। जो दोष—घटिरंजना, शब्द-बहुलता और घटिशिल्प—उनकी भारंमिक कविताओं में उमरकर भी छिपे रहते थे, वे अब अच्छी तरह उजागर हो आये और गुण सारे एक-एक कर बिला गये। वे अब भावत बन गये। अनुभूति में मितावट और बढ़ गयी और वे बड़े तेजी से भद्रता और हृदिप्रस्तता की ओर बढ़ने लगे। उनकी 'धाम्या' में एक कविता है 'मारुतमता', जिसे गुनगुनाते हुए आज भी मुझे अपनी आवाज की घरघराहट को कानों में रखना मुश्किल हो जाता है। तो उस अत्यन्त मार्मिक और खरे सोने की कविता का दूसरा यज्ञ संस्करण कवि ने निकालना आवश्यक समझा। जरा उसे पढ़िए और घसल से उसका मित्रान कर देखिए। क्या यह भद्रता, हृदि और प्रतिष्ठान के हाथों कविता की पराजय नहीं? हम पाते हैं कि क्यों-क्यों कवि प्रतिष्ठित होता गया तब-तबों उसका वेदन-संज्ञ भी अपना लचीलापन खोकर स्मूल और जड़ होता गया है। यहाँ पर एक सवाल बड़ी यक्षतमीठी के साथ सिर उठाता है कि क्या यह परिणति अकेले पतनी की है या देव-अवेर, कर्मोवेर हर भारतीय कवि की?

टेनीसन भी घन्तहीलरवा अपना घुस बनकर रह गया था। उसने भी अपनी व्यक्तिगत आवाज का वैशिष्ट्य अपने समय के आत्मनुष्ट नारों में तो दिया था। किन्तु हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि अपनी प्रतिभा के उतार के दिनों में भी टेनीसन की जन्मजात शब्द-संवेदना कुण्ड नहीं हो पायी थी। प्रकृति के कविके रूप में पतनी कभी भी वह स्वयं की सरल शक्ति तक, उसकी शक्तिता और ऊँचाई तक नहीं उठने, यह सब है। किन्तु उनमें बहुत कुछ उत्कृष्टता के उस पराजय पर मौजूद है, जहाँ टेनीसन की पहुँच थी। इसलिए उनकी तुलना टेनीसन से की जा सकती है। अगर टेनीसन के बारे में कहा जाता है कि मिल्टन के बाद वह और शब्द-संगीत हैं। एस्वीं का इतना बड़ा जानकार अमेज़ी में पड़ा नहीं हुआ। स्वयं टेनीसन का दावा था कि एक 'सीडमे' को छोड़कर वह हर अमेज़ी शब्द की सद्यता परत धरना है। पंत जी ऐसा दावा नहीं करेंगे, और करेंगे भी तो उनके काव्य का कोई भी जानकार उनकी बात पर यकीन नहीं लाएगा। पतनी का अपने माध्यम पर बेगा अधिचार नहीं है। निराशा ऐसा दावा करे तो हम एक बार सागर मान भी लें। पंतनी की आदिश संवेदना उनकी मूलम-अन्य और अनेक स्तरीय नहीं है। इनमें कोई एक नहीं कि उन्होंने एक नयी संवेदनशीलता हिन्दी में बिँदा की थी। अगर वह इनको उबर और अन्य कवियों के लिए अपनी प्रेरण सिद्ध करो नहीं हुई, किन्ती कि निराशा की काव्यभाषा निस्सन्देह हुई? निराशा की भाषा के संरक्षण शब्दों का आधिजात्य, शब्द-शब्दों के साथ एक रचना-यज्ञ तनाव बनाना है। निराशा की प्रतिभा हिन्दी भाषा की आगेकी

के साथ अधिक घनिष्ठ और सम्पर्क है। यों पंतजी का शब्द-विवेक भी उच्च स्तर का है। मगर यदि वे निराशा जैसा दूरगामी प्रभाव उत्पन्न नहीं कर गये तो वहाँ के सारे कारण (जिनकी चर्चा अभी तक की गयी) इसके लिए जिम्मेदार हैं, वही एक अन्य कारण भी है, जिसका उल्लेख वक्चनजी ने 'पन्चविनी' की प्रस्तावना में किया है: पंतजी की मातृभाषा पहाड़ी है और पहाड़ी माड़ी बोली से अवधी, भोजपुरी या ब्रज की अपेक्षा बहुत अधिक दूर पड़ती है। पहाड़ी भाषा उर्दू के प्रभाव से मुक्त रही है और उसका मुखाय संस्कृत की ओर स्वाभाविक रूप से है क्योंकि वह विरुद्ध संस्कृत दोनों से पटी हुई है। पहाड़ी भाषा की स्वाभाविक भुकाव संस्कृत शब्दावली की ओर होता है और चूँकि पहाड़ी साहित्यिक भाषा नहीं है, अतः हिन्दी में कविता करने वाले पहाड़ी कवि के लिए अपने शब्दों में घुलावट और मिश्रण पैदा करने की समस्या किसी भी अन्य प्रंचल के हिन्दी कवि की अपेक्षा अधिक कठिन है, (यह बात मैं वक्चनजी के साथ पर नहीं, स्वयं अपनी प्रत्यक्ष जानकारी के आधार पर कह रहा हूँ)। इस दृष्टि से भी 'ग्राम्या' की कविताओं ने—काव्यभाषा की दृष्टि से—मुझे चकित-चमत्कृत किया है। उसमें कवि की भाषिक-संवेदना के विकास का अच्छा प्रमाण मिलता है। तकलीफ इसीलिए और भी बढ़ जाती है कि इस विकास का भाव चलकर जो कल मिलना चाहिए था, वह क्यों नहीं मिला? जो प्रत्याशाएँ कवि ने इस कदर जगायीं, उन्हें वह पूरा क्यों नहीं कर सका? यदि वे प्रत्याशाएँ न जगायी गयी होती तो इस अतिरिक्त भ्रुकताहट का औचित्य ही क्या था।

हम टेनीसन के साथ पंतजी की तुलना कर रहे थे। टेनीसन के कान निश्चय ही पंतजी की अपेक्षा बहुत अधिक संवेदनशील हैं। मगर बात इतनी ही नहीं है। दरमसल टेनीसन के प्राण भी उनके कानों के पास ही कहीं बसे हुए थे। टेनीसन में तीव्र भावों की कमी नहीं थी; कमी थी संयम और आत्मालोचन की। वही मुश्किल पंतजी की भी है, मगर पंतजी में भावों की तीव्रता भी तो महसूस नहीं होनी। दोनों कवि महत्वाकांक्षी थे और दोनों ही अपनी महत्वाकांक्षा से छंते गये। दोनों में अपने-अपने युग की विचार-शक्तियों के प्रति एक अनालोचकीय मोह दौटना है। दोनों में अपने-अपने युग के साहित्यिक साक्षात्कार की बजाय उसकी सतही उपलब्धियों के प्रति एक प्रकार की आत्मतुष्ट स्वीकार-भावना दिखायी देती है। दोनों में वास्तविक मानवीय-संकट की अपनी अवचेतन प्रतीतियों पर सतही आस्था और आशावादिता का पर्दा डाले रहने की, उन्हें चेतना में आने न देने की प्रवृत्ति झलकती है। दोनों कवियों की आशंका और तल है: जटिलताओं को सरलीकृत करने की; सबों की सुरक्षा में ब्यापक से भागकर धारण खोजने की।

किन्तु टेनीसन ने कम-से-कम एक बार—'इन मेमोरियम' में—अपने भीतर के भंडार को टटोलने की, उसकी चाह पाने की मार्मिक कोशिश की थी। उस नैराश्य का, अन्तर्जगत् की उस मयावह किन्तु दुनियाँ सचाई का साक्षात्कार करने का साक्षात् अभिन किया था जो उसे कुछ क्षणों के लिए ही सही, सही और प्रेरणाहीन आस्था के पटार से एकदली उबारकर अमर काव्य के सितर पर बैठा गया। यह गण है हि

देनीसन वही उस ऊँचाई पर, उस नक में क्यादा देर नहीं टिक सका और धवराकर फिर अपनी सुरक्षा के पठार में सौट आया। किन्तु यही क्या कम है कि वह वहाँ तक पहुँच आया ! पतञ्जलि की अघ्यात्म-सुरक्षा में कभी कोई दरार नहीं पड़ी। उनकी कविता हर संपर्क से अनायास उबरती गयी। उनका कवच कभी ढीला नहीं पड़ा। चाहे 'आत्म' हो, चाहे 'अघ्यात्म', वह अपनी जगह पर कायम रहा। संपर्क की एक भी खरोंच नहीं पड़ी। वे निस्संग ही रहे; निर्विकार ही रहे।

## वर्णगीत का मर्म : महादेवी

जिस अन्तर्जगत् के आत्मविश्वासपूर्ण आविष्कार के साथ छायावाद युग का सूत्रपात हिन्दी में हुआ था उसके प्रथम विघटन का दृश्य विह्वल है : निघण्ट की प्रचण्ड प्राणशक्ति का विघटन, जो अपने केन्द्र से टूटते-टूटते भी भाषा की सज्ज से चिपटी रहकर सर्वनात्मकता की एक आखिरी छटपटाहट को भी मरते दम तक निभाती है; दूसरे, पंथ के ऐन्द्रिक संवेदन की मौलिकता का विघटन—एक अममल काव्यसिद्ध के सहारे चिन्तनशीलता के पठार में धरना वैशिष्ट्य खोती हुई कविता; और तीसरे, छायावाद की सभी अभिव्यक्तिगत विशेषताओं का महादेवी काव्य में क्रमशः विशेषीकृत और रुढ़ होते जाना—जो सभी आविष्कार का, सनसनी का, वह यहाँ आकर साहित्यिक कच्चे माल की तरह सपने सपता है—एक ऐसी कविता में, जिसका स्रोत जीवन के सीधे संवेदन में कम और साहित्यिक स्मृतियों में, साहित्यिक वातावरण में ज्यादा है। दूसरे शब्दों में, महादेवी की कविता प्रसार, निराला और पूर्व-पन्त की कविता की तुलना में 'साहित्यिक' कविता है।

यह बात उनके गद्य के बारे में नहीं कही जा सकती। महादेवी का गद्य उनके पद्य की अपेक्षा अधिक सुलभ हुआ और ताजा है। एक ऐसे पाठक के लिए जो उनकी कविता से पूर्वपरिचित नहीं, उनके गद्य में ही सीधे डुबकी लगाना अधिक प्रीतिकर अनुभव होगा। उस गद्य की खास समयमयता का स्वाद से चुकने के बाद वह उनके पद्य को बिना ऊबे पढ़ सकेगा और उस 'वर्णगीत' की विशेषता को किसी तरह सराह करने की स्थिति में होगा जो उनका वास्तविक योगदान है। यों गीत तो दूसरे छायावादी कवियों ने भी लिखे हैं, पर गीत को गीत की तरह विशेषीकृत करने का नाम महादेवी

ने ही किया है। इस विशेषीकरण की प्रक्रिया में उसका कविता की दूसरी शक्तों से स्वतन्त्र और विच्छिन्न होते चले जाना भी उनके यहाँ मानो स्वाभाविक हो गया है। निराशा के उत्कृष्ट गीत उनकी दूसरी कविताओं से कम वजनदार नहीं; बल्कि, कहना चाहिए कि उनके यहाँ कवित्व और गीति की सहस्रवर्ति एक बुनियादी बीज है। उनके परवर्ती गीतों तक ये—जहाँ उनके व्यक्तित्व का विवेन्द्रीकरण होने लगा है—यह विच्छिन्नता उस तरह अनुभव नहीं होती क्योंकि उनमें एक प्रयोगशीलता का उसाह बराबर महसूस होता है—जैसे धम्मस्ति नहीं, जसेजना है भाषा की, भाषिक रचनात्मकता की। इसी तरह प्रसाद वाले अपने निबन्ध में हम देख ही पाए हैं कि प्रसाद की गीतियाँ उनके सभी वेदन-तन्त्र के साथ किस ऊँच पर खड़ी हैं। आज 'गीत' शब्द की जो व्यंजना है, जो लीक पकड़ ली है, उसके धर्म में, उसे देखते हुए यही कहना पड़ेगा कि गीतकार इस धर्म में न तो जयचंकर प्रसाद थे, न निराशा ही। जबकि दूसरी तरफ, महादेवी को गीतकार कहने में कोई अनौचित्य उस तरह नहीं मिलता। उन्हें यहाँ भी, यहाँ की गीतधारमक संभावनाओं की बहुत अच्छी पहचान है। अगर गोपुति की कविता में 'गोपुली' करने की छूट प्रसाद ने ली, 'गुप्ता' की विशेषणमय व्यंजना का अमर उपयोग पन्त ने किया तो महादेवी दोनों से धारण बढ़कर उनका इस्तेमाल अपने 'गीत' के लिए करेंगी। 'निःश्वास', 'लीक' और 'शयनागार' जैसे शब्द तो सभी छायावादी कवियों के यहाँ कमोकेस साफ या धुँधले धर्म-सन्दर्भों में कार्यरत दिखाई देंगे। अगर 'गीत' के तर्क से उन्हें पास खींच लाने का भाव है महादेवी के यहाँ ही मिलेगा। इस तर्क की स्वाभाविक परिणति यह हुई कि गीत और कविता के बीच अन्तर बड़ता रहा और एक निराली विधा का विधा हो गया जिसने कवि-सम्मेलन और काव्यगोष्ठी के हिन्दी इतिहास को मुद ईत में बदल दिया। छायावाद-युग में ही हम हिन्दी-युग की कविता की कई ऊँचाइयाँ बढ़ने देखते हैं। और छायावाद-युग में ही तभी उसके तुरन्त बाद हम उस कविता को गीत में बदलते हुए भी, अर्थात् हिन्दी-युग को फिर से उतार की ओर उन्मुख होते देखते हैं। कविता का यह सरलीकरण, मुझे लगता है, द्विवेदी-युग की अपेक्षा नहीं अधिक दीर्घनीय है। द्विवेदी-युग का सरलीकरण अनिष्ट नहीं था। किसी हद तक वह हिन्दी कविता की उद्धार था। जबकि बच्चन-युग का सरलीकरण (और बच्चन पंथ की अपेक्षा महादेवी के ज्यादा निष्ठ और ज्यादा पूरे उत्तराधिकारी हैं) हिन्दी कविता के स्वाभाविक विकास के लिए न तो जरूरी प्रतीत होता है, न सहज। निराशा और प्रसाद की कविता में कार्यरत भावना—जैसा कि पिछले विवेचनों से स्पष्ट हुआ होगा—एक ज्यादा एकीकृत और सघन बीज है, बनिस्वत बच्चन और दिनकर की कविता में कार्यरत भावना के। बच्चन और दिनकर तक आते-आते यह संवेदना बाँझी बिखर गई है, बाँझी पतली पड़ गई है। उसमें पानी मिलने लगा है। दूसरे छन्दों में इन भावना की 'मावुन' में घनमाना बहुत बड़ित होता जाता है। निराशा के 'बीज' और दिनकर के 'बीज' में जो अन्तर है, वह निष्ठ मात्रात्मक न होकर गुणात्मक भी है। निराशा का भाव-बोध स्वतः आध्यात्मिक है, उसकी भाषिक



संवेदना उस भाव-बोध के माप डाली पड़ती है कि उनके मध्य उस प्राप्ति के विस्तार का समग्र पाठ्यही भाग्य बन मचने है और यह विस्तार ही उसका धोत्र है। दिनार की कविता में 'धोत्र' की स्पष्ट धारित विवेक है क्योंकि मध्य धोत्र संवेदना का वैसा एकाग्र नहीं है। संवेदना में वह ताप, वह दशा धीर एकाग्रता नहीं है जो शब्द को निश्चयकर पारदर्श बना सके। इसलिए दिनार का धोत्र निराला के धोत्र की गुणता में अधि स्तुत प्रतीत होता है। या इसी बात को दूसरे रंग में कहें तो दिनार का धोत्र 'रेड्-टॉरिजल' है, एक ऐसे धर्म में, कि जिस धर्म में निराला का धोत्र कोई रेड्-टॉरिजल नहीं है। इसी तरह 'प्रसाद' के प्रसाद गुण मया बचन के प्रसाद गुण में भी उनका ही महत्वपूर्ण अंतर है। एक गहन है, दूसरा सरल। एक में सादृशता और एकाग्रता (कन्सेन्ट्रेशन) है, दूसरे में समानता सरलीकरण (सिम्प्लिफिकेशन)। प्रसाद की प्रामादिकता (कॉन्सिडरिटी) अति अनुभूति में से बचाया गया 'आधारणीकरण' है; बचन की सरलता अंततः अनुभव का कुशल पद्यान्तरण। प्रसाद के पीछे निराला प्रसाद हैं या पूरी काव्य-परम्परा है। बचन के पीछे वैचल्य महादेवी है। दूसरे शब्दों में बचन का गीतज्ञानाथ महादेवी के गीतसाधन का अनिवार्य परिणाम और विस्तार है।

इस दृष्टि से विचार करने पर उत्तर-छायावादी कवियों की रचना-प्रक्रिया मापा की काव्यभुक्ति की उस प्रक्रिया से ठीक विपरीत दिशा में अग्रसर होती बात पड़ेगी जिसका भावनामन हमें जयसंकर प्रसाद और निराला के कृतिव ने दिया था। यहाँ हम देखेंगे कि भाषा की काव्यभुक्ति की प्रक्रिया में इस प्रतिरोध के समग्र सबसे पहले कहाँ और कैसे प्रकट हुए।


महादेवी का गद्य अन्तर्जगत् और बहुजगत् का रोचक संवाद प्रस्तुत करता है। अलंकृत शैली के घटाटोप को चीरती उनकी 'विट' जगह-जगह कौपती रहती है। यह 'विट' उनकी संवेदना को तीखा बनाए रहती है, उनकी भावुकता को उनकी समझ से अलग ज्यादा देर नहीं टिकने देती। कुछ है इस गद्य में, जो इसे प्रसार या निराला के गद्य से अलग एक वैशिष्ट्य प्रदान करता है, वह क्या है? निराला ही इस गद्य की सय महादेवी के गीतों की सय से जुड़ी हुई है। वह गीतपन्थी सय ही है। किन्तु इसमें जो 'व्यक्तित्व' और जो व्यंग्यदृष्टि और जो जीवन की धकापेल है, वह उनकी कविता में कहाँ है? इस व्यक्तित्व से भाप चाहे धाकपित हों, चाहे विकपित, वह अलग बात है; पर उसमें भापको अपनी बातों में उलझाए रखने की सामर्थ्य है। इस व्यक्तित्व में सरलता-ही-सरलता नहीं है, एक पुष्पापन की है जो अपनी निस्संग निरीक्षणशीलता और तथ्यपरक संवेदना से अज्ञेय का स्मरण दिलाता है। उनके चरित्र उनके मन की भाव-सरल परछाईयाँ ही नहीं हैं; वे बायबीय न होकर ठोस मानव-आकृतियाँ हैं, जिन्हें उनका गद्य उनकी सजीव चारित्रिक हरकतों में, उनके पूरे परिवेशगत वषाध में अलंकृत है। यहाँ उनकी करुणा ठोस मानवत्वों से परिभाषित है : वस्तु-स्थितियों का पैनापन मुश्किल नहीं होने दिया जाना। भाव-कता का तकाजा वास्तविकता के तकाजे को धूमिल नहीं पड़ने देना। बल्कि अभि-

व्यक्ति की परोक्षता उस 'परायण' को और ज्यादा नुकीला, और ज्यादा प्रत्यक्ष-सजीव बना देती है चाहे वह 'मस्तिष्क' का इतिहास हो, चाहे 'जंगवहादुर' का। महादेवी की भावना और महादेवी की बौद्धिकता यहाँ गद्य के माध्यम में ज्यादा एकाग्र होकर काम करते जान पड़ते हैं और आत्मभिन्न्यक्ति ज्यादा अनायास और ज्यादा पूर्ण है। महादेवी जब गद्य लिखने बैठती हैं तो उनके आँख-कान दोनों खुले रहते हैं और हृदय के साथ मस्तिष्क भी बराबर घड़कता रहता है। इसके विपरीत जब महादेवी कविता करते बैठती हैं तो उनकी आँखें मूंद जाती हैं और वे केवल अपने कानों से काम लेती हैं। ऐसा लगता है कि महादेवी को गद्य लिखने में जितना आनन्द आता होगा, उनके पाठक को उसे पढ़ते हुए उनसे ज्यादा हो आनन्द आता है पर कविता करने में यदि उन्हें गद्य-लेखन की धरेंसा अधिक उत्तेजना महसूस होती भी रही हो, तो यह एक दुर्लभ तथ्य है कि उनके पाठक को ऐसा अनुभव नहीं होता। महादेवी की कविता का स्वाद धाज हमारे लिए बासी पड़ गया है जबकि उनका गद्य अभी भी अपनी ताजगी नहीं खो सका।

महादेवी के गद्य से महादेवी की कविता में प्रवेश करने का अनुभव ऐसा होता है जैसे हम एक झरने की ओर फिर भी गुफा-विहारी नगर के गली-कूचों में स्वच्छन्द घूमते-घूमते सहसा किसी के व्यक्तिगत पुस्तकालय में घुस गए हो और बाहर से किसी ने सीटल बड़ा दी हो। किताबों की गंध से बोझिल इस कमरे में केवल एक लिट्टकी खुली हुई है और उस लिट्टकी पर एक ही दृश्य—कभी न बदलने वाला स्थितिशील दृश्य जडा हुआ है। एक दाखन मानवीय अनुस्थिति से बसा हुआ यह कमरा कोई झुंहा सहलाता भी नहीं है जहाँ हम कम-से-कम प्रेतों से ही साक्षात्कार कर सकें। यह एक बहुत ही साफ-सुथरा, करीने से सजाया हुआ कमरा है, पर इसमें कोई नहीं रहता। 'मस्तिष्क' भी यहाँ भाड़ू नहीं लगाने नहीं आती।

क्या महादेवी का वह व्यक्तित्व, जिसके बिना उनका गद्य एक कदम भी आगे नहीं बढ़ता, यहाँ उनकी कविता से—बहिष्कृत है? यह कैसा अन्तर्जगत् है, जिसमें से अनुभव की वह सारी दुनिया ही नहीं, स्वयं महादेवी की 'विट' और आवाज भी प्रायः है?

प्रसाद और निराला का भी एक अन्तर्जगत् है पर वह अन्तर्जगत् उनके 'अनुभव' से स्वतंत्र नहीं है। शंत का भी एक छोटा-सा अन्तर्जगत् है जो काफी दूर तक उनकी आँख के साथ सहयोग करता आया था। पर महादेवी का अन्तर्जगत् और महादेवी का 'अनुभव' जैसे बराबर एक सुरक्षित दूरी अपने बीच बचाए रहते हैं; दोनों में सामना-सामना घायल ही नहीं होता हो :

इन सलवाई पन्कों पर, पहरा जब था पीड़ा का  
साधनाय मुझे हे इन्द्र 

×

य सही अनुभव; कुछ 'विट'

चिन्ता क्या है हे निर्भय, मुझ जाए दीपक मेरा  
हो जाएगा तेरा ही, पोड़ा का राज्य अंधेरा

मगर अधिकतर तो महादेवी की कविता के पाठक को इतना भी नसीब नहीं होता। इस एकरसता की घुटन से भुंभुत्ताकर पूछने की तबीयत होती है कि क्या महादेवी 'कविता' से अपने अन्तर्जगत् का निर्माण करती हैं? कविता का इस्तेमाल करते हुए उससे अपने अन्तर्जगत् को सजाती हैं? इतनी व्यक्तिगत कविता तो हिन्दी साहित्य के समूचे इतिहास में कहीं न मिलेगी। महादेवी की कविता में अकसर प्रयुक्त होने वाला कोई भी शब्द से लीजिए : उसका इतिहास पन्त, निराला, प्रसाद द्वारा प्रयुक्त किए गए उसी शब्द का इतिहास होना। ऐसा बहुत कम होगा कि महादेवी के यहाँ उसकी कोई विलक्षण हैसियत बन सकी हो। महादेवी की कविता के साथ उनके 'छायावादी' धर्मों की सीमाओं का अतिक्रमण भूलकर भी नहीं करते। न उनके मेल ही इतने मौलिक होते हैं कि अपनी साहित्यिकता या नयेपन से हमें चौंका सकें। अनगढ़ता तो उनमें कभी होती ही नहीं :

निश्वासों का नौड़ निशा का  
बन जाता जब शयनागार  
छुट जाते अभिराम छिन्न  
मुक्तावलिओं के ज्वनवार

तब बुझते तारों के नीरव नयनों का वह हाहाकार  
आँसू से लिज-लिज जाता है 'कितना अस्थिर है संसार'

यह सफ़ाई और यह गुपचुपता निराला-प्रसाद का तो बिक ही बना—पंजी के यहाँ तक भुविगत से मिलेगी। मगर ये पंक्तियाँ तभी तक अच्छी लगती हैं जब तक इनकी अप्रसंगिकता को जरा बारीकी से ध्यान गड़ाकर देखने की कोशिश नहीं करते। ये शब्द नहीं, छायावादी शब्द हैं यानी छायावादी कवियों द्वारा चढ़ाए गए इस्तेमाल किए हुए शब्दों की परछाइयाँ हैं। महादेवी की कविता इन भूमिल परछाइयों से कभी मुक्त नहीं हो पाती। प्रथम दो पंक्तियाँ हममें पंजी के 'पल्लव' के शून्य निश्वासों के आवाजों का स्मरण जगा देती हैं। यहाँ अभिराम मुक्तारगिता है तो आगे एक दूसरी कविता में 'मुक्तावलि अभिराम' उद्धृत मिलेगा। प्रसाद के 'नीरव नयन से बुलबुली हो ताराओं की पंख धनी दे' को बाद करिए और यहाँ 'तारों के नीरव नयनों के हाहाकार' को देखिए। यहाँ अनुपुन्रि भी मौनिक—इसी से अभिव्यक्ति में भी आविष्कार की ताजगी थी। यहाँ उस आविष्कार का उपयोग उद्धृत है; पर वह क्या - विमल बना ही उभड़ जाय। प्रसाद ने 'हाहाकार स्वरो में बेरना' और प्रथम में 'उपलब्ध कल्पित पंखों में छनकर यहाँ तहाँ कुछ' महादेवी के तारों के नीरव नयनों का हाहाकार आँसू से लिज-लिज जाता है। यहाँ वह मौनिक है। मौन का तर्क है यह।

दो कविता में शब्दों की गंगा समुप्रां होती जाती है। उन्हें पानी की भी रीझा करने जूना पड़ता है। 'पंखों का रोदन' कहना पड़ता है :

देकर सौरभ-वान पवन को  
बहते जब मुरझाए फूल  
जिसके पथ में बिछे चहरी  
क्यों भरता इन धाँसों में धूल

अब इनमें क्या सार मधुर जब भाती भीरों की गुंजार  
मधुर का रोदन कहता है 'कितना निष्ठुर है संसार'  
इस बन्द के साथ 'पल्लव' के पंथ की कुछ पंक्तियाँ रखकर पढ़िए :

प्रति-वाता से गुन तब सहता  
जग है केवल स्वप्न असार  
अपित कर बैती भारत को  
बहु अपने सौरभ का भार

क्या महादेवी का गीत जाने-अनजाने पंथ की लीक पर नहीं चल रहा प्रतीत  
ता ? 'मधुर जब गानी भीरों की गुंजार' पड़कर हमारे कान को धीर दिमाग को  
प्रयत्न का बीसा ही करता नहीं लगता जैसे 'हाहाकार को धाँसु से लिखते' देखकर  
ता ?

प्रवाह धीर निराला ने भी गीत लिखे । पर वे कविता पहले थे, गीत बाद में ।  
देवी का गीत गीत ही होकर रह जाता है । अस्मर । कविता की छाँटों को छोड़कर  
ता हुआ गीत । छायावाद यहाँ रुक होने लगा है; उसका प्रवाह अवरुद्ध हो जाता  
प्रसाद और निराला के यहाँ हिन्दी गीत अभी उस सज्जनक विरोपीकरण की  
पा तक नहीं पहुँचा है जिनमें छन्द और गुरु के तबाड़े से भाव और भाषा के  
भीषणान करनी पड़े । महादेवी तक आठे-आठे छायावाद का खमीर चुक जाता  
अब निकल विरोपीकरण रह गया है : कुछ लयपत्रियों का, कुछ रुढ़ भाव-संवेदनाओं  
रचनाओं का । वह विरोपीकरण महादेवी के हाथों हुआ । महादेवी की कविता  
वाद की गारी सज्जनकी का मंदम-मन्द है : मधुर, मलयज, दीपक, कतिपय  
, अमर, अज्ञात, हाहाकार, कुमार मुकुमार, रश्मि हिलोड, विजय, मधु, उष्णवास,  
मूषाद, विषाद, भागव, हस्ता, प्यासा, उम पार, अमीम, नाविक, उस पार,  
...तभी यहाँ उनी एकरस अनिवापंग से टकराते होते रहते हैं । छायाद  
ई कविता किसी सिद्धि भावपूर्ण से निर्धारित हो । यही-यही भाव...  
की का बीज वह अविचारितों का बीज है । हेरछेर के साथ दुहराए जाते हैं ।  
ही बुने हैं । एक दूसरी—छोटाछाट केरकर कविता—मुझे बाद का रही है  
ई कभी देह कभी तपती थी—रजनी छोड़े जानी थी, निमग्न सारों की  
मने बिजो बीज कर कर रोती थी उजियानी... इतने आने का शब्द

एति को देने लक्ष्मी को  
मरों का कर-कर बुझ

बेगुन तम की छाया का  
तटनी करती आनिगन  
अपनी जब करन कहानी  
बह जाना है मनयानित  
आँसू से भर-भर जाता  
मृत्ता भवनी का अंचल

महादेवी के साथ यह बँती विहम्बना है कि कविता की गुरुमान जरा प्रत्यक्ष की होती भी है तो तुरन्त ही कविता फिर उसी निष्पेक्षित लोक पर घाटित होती है। इन पंक्तियों पर आने ही हमारे मन में प्रसाद की पंक्तियाँ प्रतिध्वनित होने लगती हैं :

देखा बीने जलनिधि को  
शशि को छूने सतवाना  
फिर हाहाकार भवाना  
फिर उठ-उठकर गिर जाना

कभी-कभी ऐसा प्रतीत होता है कि 'आँसू' का छन्द और आँसू की भाव-वर्धना भाव के कवियों का काम काफ़ी आसान कर गई। परवर्ती कविता में 'आँसू' की बंधन काफ़ी दूर तक फैली दिखाई देती है।

अब दूसरे छन्द पर आइए और उस कविता को याद कीजिए जो हमने आरम्भ में उद्धृत की थी। 'तब बुझते तारों के नीरव नयनों का हाहाकार/आँसू से मिल-मिल जाता है कितना अस्थिर है संसार।' आप देखेंगे कि इस में कोई क्रक नहीं है। यहाँ भी 'आँसू' उतने ही सुविधाजनक ढंग से जडा हुआ है। क्रक इतना ही है कि तारों की जगह 'मलयानिल' को भरती कर लिया गया है जो कि उतना ही सार्थक या निरर्थक है। आपने यह भी गौर किया होगा कि 'हाहाकार' का अर्थ-संदर्भ वहाँ है। और आगे बढ़िए :

पल्लव के डाल हिडोले, सीरस सोता कलियों में  
छिप-छिप किरणें आतीं जब, मधु से सीधी गलियों में

क्या आपका दिमाग खटाक से निराला की पंक्ति नहीं बुला भेजता ?... 'आँसू' गलियों से किस मधु की गलियों में फँसी ?' रहे 'पल्लव के हिडोले,' तो पंतजी के 'पल्लव' में ही आपकी मुलाकात 'कुसुमित पलकों में अभिराम' से हो गई होगी।

आँसू वाले लेख में हमने संकेत किया था कि इस छन्द में वह सुलगन नहीं है। इसकी स्वाभाविक प्रवृत्ति मुक्कलता की ओर है। महादेवी ने इस छन्द का सूक्ष्म उपयोग किया है। निराला ने नहीं किया। वे जानते थे इसकी सीमाओं को। यह भी कि यह प्रसादगन्धी है। इस पर प्रसादजी की मुहर लग गई है।

महादेवी भवसर ही 'भाव' को उसके जीवित सन्दर्भ से काटकर उसे उसके उप-युक्त साहित्यिक उपकरणों में ढाँव लेती हैं। अपनी अनिसाहित्यिकता के कारण वह सघन कविता जैसा प्रतीत होने लगता है। पर थोड़ा भी गौर से देखने पर उतरा

मानन स्पष्ट हो जाता है। क्योंकि इन मुख्यवस्तुयों शब्दों का जीवन कवि के अन्त-  
 र्विन में जिनता है, उससे ज्यादा छायावादी कविता में है। उनकी खूबी यह है कि  
 जब निर्व्यक्तिक भाव हैं। निर्व्यक्तिक—यानी रुढ़ या काव्यरुढ़ भाव। पर वे  
 जाना चाहिए कि इसी कारण वे सिल्प की बारीकियों पर ज्यादा एकाग्र हो सकी हैं।  
 डाक्टर और बुनावट के प्रति आकर्षित करते हैं। हम उनका अध्ययन करने को विवश  
 हैं और यह अध्ययन निरवय ही काफ़ी रोचक और सामग्रद सिद्ध होता है।  
 यह सब लिखने का उद्देश्य महादेवी के महत्त्व को कम करना नहीं है बल्कि  
 उसकी सही जगह पर रखकर देना है कि आखिर वह 'महत्त्व' ठीक-ठीक क्या-  
 क्या है?

महादेवी की कविता का महत्त्व यह है कि उनमें कविताई की कला पंथ से  
 ज्यादा सिल्प-कौशल स्तरों पर देखी जा सकती है। उनकी विशेषता यह नहीं है कि  
 वह या निराशा की तरह एक विशिष्ट अन्तर्जीवन उनकी कविताओं को परिभाषित  
 ता हो। बस कोई निजी विलक्षण किन्यास व्यक्तिगत का—उनकी कविताओं से  
 उभरता। न उनमें पूर्व-यंग की तरह की ही कोई विशेष सौन्दर्यासक्ति ही है। न  
 वह पारदर्शी भावुकता और विशिष्ट भाव-प्रसंगों से प्रेरित आत्मिकता ही है जो  
 मुमताजुमारी चौहान में मिलती है। मुमताजी की तुलना में महादेवी का  
 बहुत 'सोफिस्टिकेटेड' है। मुमताजी महादेवी की तरह नहीं लिख सकती। पर  
 महादेवी मुमताजी की तरह भी लिख सकती हैं (अपने इस मूल्यांकन की मैं हूँ रानी  
 नहीं)। मुमताजी में पूरी भावुकता है : सधूरी भावुकता और सधूरी सौन्दर्यता  
 है। एकरमता इतनी नहीं है। वे सभी कविता को भी बिना कही सिपिल  
 नेमा सकती हैं। 'माँसी की रानी' आस्था के छन्द में लिखा हिन्दी का सर्वोत्तम  
 श्रेष्ठ 'बैनेड' है। मुमताजुमारी चौहान की कविता मन को सीधे छूनी-पकड़ती  
 है परीक्षा और बुद्धिमान उदात्त अमर भी पढ़ना है। फिर भी यदि हम महादेवी  
 मुमताजुमारी चौहान से बड़ा कवि मानते हैं तो उसका कारण यही हो सकता है  
 कि सारे हमारे विवेचन से उभर रहा है कि महादेवी में वह 'कविता-बनुराई'  
 मुमताजी में नहीं है। और यह कविता-बनुराई निश्चय ही कवियों के काम की  
 है। यह मैंने सारे सिले, बच्चन, दिनकर आदि पर यदि छायावाद के तथ्यों  
 की सीमा धर है तो वह महादेवी का है। प्रमाद और निराशा से भी बचा  
 है। रंग की सुद पंथ ने ही आन्तरिक बूंद तक निचोड़ डाला है। जबकि  
 ने तीनों में सीमा और जैसाकि हम देख आए और धारों भी देखेंगे, मूव  
 छायावाद नाम का भी अमर कोई गुरु है तो वह पंथ और महादेवी की

कविता के ही लिए है। महादेवी ने पुरुषों के लिए कविता लिखना प्रयत्न कर दिया। उन्होंने समाजक कविताओं को भी लिखी है जो वे लिख गई। महादेवी की कविता में धर्म कोई भी नहीं है जो आज हमें उनकी कविता पढ़ने को बाध करे तो वह वह 'धर्मशक्ति' ही है—कई प्रभावों को पढ़ने और बनाने की उनकी सामर्थ्य। महादेवी की विचारधारा यह है, इसलिए उनके तीन भाग भी हमें पढ़ना है। धर्म यह है कि महादेवी ने कविता को तीन तक उठा दिया तो यह भी है कि उन्होंने तीन को कई तरह से लिखा। एक ही नतीजा, पुरुषों के सामर्थ्य को उन्होंने कई तरह से लिखा, कई तरह से समझा दिया। महादेवी की कविता एक अनन्त उदाहरण है कि बिना जन्मजात कवि हुए भी कवि किन तरह हुआ जाता है।

सामाजिक कविता के कारणों में जो भी नए आविष्कार दिए, प्रवाद, निराला और पं ने दिए। पर महादेवी ने यह दिखा दिया कि आविष्कार के—कविता में आविष्कार के—माने क्या होते हैं और उनका उपयोग करने का तरीका क्या है। यह अंतर नहीं, कि उन्होंने अपने कवियों को प्रेरणा दी। सामर्थ्य कविता के स्तर पर। कई नए कवियों में भी उनकी कविता के प्रति सराहना और आदर का भाव मिलता है :

छू नहीं सज्जो  
साँस जिसे  
बर्णगीत जिसे  
किन्तु ममं  
... ..

कुछ नहीं लाया  
प्रेम  
धनु धनु धनु  
धनुः  
धनुः

(धर्मशक्ति : 'धर्म' कवि से)

धर्मशक्ति ने महादेवी पर ही नहीं, सुमित्राकुमारी चौहान पर भी कविता लिखी है। देखिए :

झूठ जाती है कहीं  
जीवन में, वह  
सरल शक्ति  
... ..  
... ..

एक सीधी-सी बात जो इन दोनों कविताओं को एक के बाद एक पढ़ने पर मन

मे उठनी है, वह यह है कि क्यों सुभद्राकुमारी चौहान पर निखी कविता इतनी स्पष्ट और प्रसर है और क्यों 'यामा' कवि के प्रति उसी कवि की प्रतिक्रिया इतनी प्रभूत-अस्पष्ट ? पर यह प्रचारण नहीं है । धमधोर ने अपने मन पर पड़े दोनों कवियों के प्रभाव को ही मयावत् झाँका है । क्यों हम महसूस करते हैं कि सुभद्राकुमारी चौहान के व्यक्तित्व का ही नहीं, कृतित्व का भी इससे भ्रष्ट मूल्यांकन नहीं हो सकता ? "दूब जाती है वही/ जीवन में यह/सरल पक्षि..." ; "जनमनमयी करण के सरल मधुमास..." कितनी सटीक व्यंजना है और कितनी सज्जी ? अगर महादेवी के प्रति कवि की यह प्रतिक्रिया कैसी है ? ...यह कैसा मूल्यांकन है ? भागे की पक्षियाँ इससे भी सूक्ष्म-विरल हैं । "नीद का सगीत धाकर विमुप लय" ... "जुगजुगों के सूर्य अनगिन सूक्ष्म/तुहिन-कण की स्तब्ध रजनी में" ... पूरी कविता में वही प्रारम्भ की पक्षियाँ दिमाग में घुमड़ती रह जाती हैं । "धू नहीं सजनी सोव जिसे/वर्णगीत जिसे/किन्तु मर्म" ... मुझे कोई अधिकार नहीं कि मैं धमधोर की कविता की मनमानी व्याख्या करूँ । अगर मेरे मन में महादेवी की कविता पड़कर जो प्रतिक्रिया होती है, वही उसी को तो मैं इन पक्षियों में नहीं पा रहा ? तीन व्याख्याएँ हो सकती हैं—

- (१) जिसे साँस नहीं छू सकती, ऐसा वर्णगीत । किन्तु मर्म ? ... वर्णगीत का यह मर्म है ।
- (२) जिसे साँस नहीं छू सकती और वर्णगीत भी नहीं छू सकता—ऐसा मर्म ।
- (३) जिसे साँस नहीं छू सकती, किन्तु वर्णगीत छू सकता है—ऐसा मर्म ।

सामय धमधोर का अभिप्रेत यह सीखता हो । या दूसरा । मेरी प्रतिक्रिया पहाड़ व्याख्या के निरुद्ध पड़नी है । मर्म के दोनों धर्म से सीखिए : स्वर-व्यंजन या रंग । पहले धर्म पर ही ध्यान केन्द्रित करेंगे । महादेवी की कविता का तत्त्व और वेग-धुंने लगता है—यह वर्णगीत ही है । उसकी कविताई वर्णभित्त है धर्मानु काव्य-वि की बारीकियों पर एकाग्र है । यदि धमधोर की का धाराय यह है कि यही सूक्ष्म कला है तो उससे सहमत नहीं हुआ जा सकता । क्योंकि वही कलात्मक लगभग-पुनरावृत्ति महामात्र में वही भी नहीं ॥ (और जैसी धमधोर के यहाँ मिल सकती है) । हाँ, इनका बड़ा जो सवाल है कि एक उभयनिष्ठ क्षेत्र जगत् है—वर्ण-जीन-उत्पाद और रीति-रूढ़ का—दोनों के बीच, जहाँ धमधोर महादेवी को सराहता है और धमधोर ही क्यों, हम सभी । उदाहरण के लिए, महादेवी के यहाँ—

नहीं गुल वर धातो है घाह  
मौन में सोता है संगीत

और धमधोर के यहाँ—

मौन धारों में बुझी तलवार  
इसी तरह महादेवी के यहाँ—

लज्जो मेरे छू



तो भ्रमेय के यहाँ—अधिक परिष्कार के त्रम में—

दीप परवर का

सजीली किरन को पदचाप नीरव

महादेवी के यहाँ—

तेरे हित जलते दीप-प्राण

वचन के यहाँ—

मेरे हित होगा कौन विकस

हमने कहा कि महादेवी का काव्य-जगत् नितान्त उनका व्यक्ति-विलक्षण भाव-जगत् उतना नहीं है जितना कि छायावादी काव्यान्दोलन द्वारा निर्मित साहित्यिक भाव-जगत् । इस मान्यता को पुष्ट करने के लिए कुछ उदाहरण हम पहले ही दीर्घ चुके हैं । कुछ और, सीजिए, प्रस्तुत हैं । अयशंकर प्रसाद में हमने पढ़ा—

मादकता से सुम भाए

संज्ञा से चले गए थे

महादेवी में पकिए—

विस्मृति से तुम, मादकता से

गातो हो मदिरा का राग

प्रसाद में—

“आती है धूम्य क्षितिज से/क्यों लौट प्रतिध्वनि मेरी/टकराती विसलाती से पगली सी बेती फेरी...”

महादेवी की कविता में इस ‘धूम्य’ का सुन्दर उपयोग देखिए—

वह गई क्षितिज की रेखा, मिलती है कहीं न रहे

भूला सा मस समीरण, पागल सा बेता फेरे

इसी तरह जब हम महादेवी की एक कविता में पढ़ते हैं : “धूम्य से टकराकर मुहुंमार/करेगी पीड़ा हाहाकार/बिखर कर कन-कन में हो व्याप्त/मिथ बन छा मेरी संसार” तो हमें घनाभास ही लग उठता है कि यह ‘धूम्य’ और यह ‘हाहाकार’ महादेवी से क्यादा प्रसाद के ‘आँसू’ से ताल्लुक रखता है । पंथवी तिसने है, ‘मेरे आँसू नूप से क्यादा प्रसाद के ‘आँसू’ से ताल्लुक रखता है । पंथवी तिसने है, ‘मेरे आँसू नूप से फल गंभीर मेघ सा आच्छादित कर से सारा आकाश’ तब हम उनकी गुरवि से आश्चर्य हो जाते हैं । पर महादेवी की पीड़ा मेघ बनकर आकाश को नहीं, ‘संसार’ को छाने लगती है । प्रसाद के ‘आँसू’ में भी बेतक किहूनछर्ची है पर उनकी पीड़ा को टकराने के लिए ‘धूम्य क्षितिज’ तो कम-से-कम चाहिए । पर महादेवी की पीड़ा उनमें भी क्यादा भ्रमूर्त है क्योंकि वह ‘धूम्य’ से ही जा टकराती है । जब पंथवी कहते हैं—“बादलों के छायामय मेघ, धुमकने हैं धानो में पंथ,” तब हम एक मौनिक आशुप मवेदन को सराहे बिना नहीं रह सकते । पर जब हम महादेवी को ‘मधुर बेरनाथों से मग्ने/मिथों के छायामय आश’ दिखने देवते हैं तब हम उनकी गुरवि से आश्चर्य नहीं हो पाते । उनकी गक्ति में मेघ की छायामयता का बेता मोन्दर पूर्ण नहीं होता ।

दरअसल महादेवी की स्वाभाविक रुझान और क्षमता पंक्ति-सौन्दर्य को तरासने की है। उसी-उसी बात की अनेक मंथियाँ—भावतिथियाँ उनमें मिलेगी। और इनमें शिल्प के निखरने की सूचना भी। उनकी कला एक अच्छे मर्म में 'सूक्ति' की कला है। 'बुझते ही प्यास हमारी/पल में विरक्ति जाती बन।' इतनी सफाई और कटे-छंटे-पन की उम्मीद हम प्रसाद और निराला सरीखे भाविकारक कोटि के कवियों से भी नहीं कर सकते। यह यश का गुण है और इसमें सन्देह नहीं कि अच्छे यश के कुछ गुण महादेवी की कविता में हैं। महादेवी का लय का पैमाना भी काफी छोटा होता है। सम्झी साँस साधने वाली, बड़ी लय को सम्हालने वाली भावेगाहकता उनमें नहीं है। लय का छोटा यूनिट और तुकों का पास-पास होना सूक्ति-कला वाली कविता के लिए, गीत के लिए मुकीब पड़ता है। महादेवी को यह भी सीमा है कि उनकी कविता में भाषा का विकास नहीं होता, कोई अप्रत्याशित मोड़ नहीं लेती कविता। जैसा कि निराला के यहाँ बराबर महसूस होता है, उस तरह उनकी कविता प्रतिरोधी से घूमते हुए, बिजबादी भाषों के बीच से अपना मार्ग निकालती हुई नहीं बढ़ती। उन्हें अपनी भाषा नहीं सिरजनी है; सिरजी हुई भाषा का—उसकी गवजात सम्भावनाओं का पर्याप्तभ्रम अच्छे से अच्छा इस्तेमाल कर दिखाना है। महादेवी की रचनात्मकता विधायक कोटि की कल्पना की रचनात्मकता नहीं है। वह उद्भावनामूलक कल्पना के स्तर की है; 'कैसी' है। 'भाषा की माधुरी भवधि' जैसी प्रासाविक शब्द-सर्जना इनके बूते के बाहर है। पर वे इसी भाषा की सूक्ति जकर यह सकती हैं। अवश्य ही इसमें कवि के व्यक्तिगत वैशिष्ट्य का स्पन्दन उस तरह महसूस नहीं हो सकेगा। महादेवी के नाम्य की यह निर्व्यक्तिकता शिल्प की निर्व्यक्तिकता है। प्रसाद कहेंगे 'तुम हो कौन और मैं क्या हूँ, इसमें क्या है घरा मुनो/मानस जबलि रहे बिह-बुझित दि शित्तिज उदार बने।' महादेवी—मले ही वे टोक-टीक बड़ी बात न कह रही हैं—'सित्तिज' की यह कल्पना उनकी कल्पना को भी कहीं से छूती है और वे अपने ग से उसका सूचन-विन्यास कर लेती हैं जो हमें काफी अच्छा लगता है और हम उनके गाल को सराहे बिना नहीं रह सकते।

इस अवल सित्तिज-रेला से  
तुम रहो निकट जोवन के  
पर तुम्हें पकड़ पाने के  
सारे प्रयत्न हों छोके

काव्याभिव्यक्ति में सक्रिय इस 'प्रत्युत्पन्नमस्तित्व' को यदि हम सराहने हैं तो उचित हो है। महादेवी की कल्पना 'साहित्यिक' कल्पना है, यह कथन जहाँ उनकी ना बताता है, वहीं उनकी सामर्थ्य को। एक चर्च में महादेवी को बहिन इशिम ठीक उसी तरह, जिस तरह कि सुमरा जी की कविता सहज है। पर यह विमानन न वो सम्बोधन है, पूर्वोक्त को नहीं। कविता की कला में इशिम और महान ना। भाव्यात्मिक चर्च नहीं होता। यहाँ दोनों के लिए बराबर युवावस्था है।

महादेवी का स्वभाव और व्यक्तित्व 'सित्तिज' का स्वभाव और व्यक्तित्व

कहीं नहीं है। हिन्दी इस ऊँचे मान की नीचे पर मानव यह है कि यह हिन्दी काव्य उनकी कविता में पूर्णतः अस्तित्व को है। यही वह हि सामाजिक जीवन के प्रति जो नीची संवेदनात्मक प्रतिनिधित्व उनके निष्कर्षों-कोषों में प्रदर्शित मानव शक्ति है, उनका कविता में नहीं धारणा भी न मिलेगा। प्रभाव और निराशा ने अपने गद्य-काव्य में इन तरह प्रवेश नहीं किया। न उन्होंने रहस्यवादी कविता की सुविधा को छोड़ा। उनकी कविता जीवन की सामान्य भावना ही नहीं, जीवन की धारणा भी निष्पत्ति है। निराशा ने प्रभाव द्वारा उन्मुख भाव-संवेदना के क्षेत्र का विस्तार किया। महादेवी की कविता में न केवल निराशा द्वारा विप्लव काव्य-संवेदना का कोई संकेत नहीं उभरता, प्रत्युत वह निराशा ने पीछे बाहर प्रभाव की ओर देगयी है और प्रभाव के भी अज्ञात कवचे दुर्निष्ठ 'माँगू' की ओर। संवेदना के स्तर पर यह प्रतिपादित क्यों है ?

जो भी हो, इनका मानना ही यह था कि महादेवी ने छायावादी अभिव्यक्ति के रूपों का गुरु अभ्यास किया और जिनी हद तक उनका परिवर्तन भी किया। यह अलग बात है कि इन परिवर्तन के मनीषे हिन्दी कविता के लिए कम और हिन्दी गीत के लिए ज्यादा निकले। उन्होंने बचन का काम प्राप्त कर दिया। महादेवी ने पहले हिन्दी कविता में शब्द को वह 'अभिव्यक्ति' महत्व प्राप्त नहीं था जो उसे अनेक गीतों के जरिए प्राप्त हो गया। काव्याभिव्यक्ति की एकाग्रता को इस घुम्ब से बाधे जो क्षति पहुँची हो; भाषा की घुमावट तो बड़ी ही।

निष्कर्ष रूप में हम फिर से दोहराएँ कि कविता महादेवी के लिए निराला का आत्मनिष्पत्ति की बजाय कलात्मक के रूप में ही अधिक साध्य रही है। गद्य की भाषा में काम करते हुए वे खुली हवा में साँस लेती हैं पर काव्यभाषा में घाते ही उनके चारों ओर दीवारें उभर आती हैं। उनकी कविता की सार साहित्य है और उनके गद्य की, जीवन तथा स्वयं उनकी और दूसरों की अनुपमता। शैलीकार वे अपने गद्य में भी हैं। पर वह शैली जीवन की और स्वभाव की बातों को छोड़कर विकृत की हुई शैली नहीं है। उस गद्य के पीछे उस गद्य का एक वास्तविक संसार भी है। उनके गद्य और उनकी कविता के बीच कोई जीवन्त सम्बन्ध नहीं है। उनकी कविता 'कवितार्थ' ही है। गद्यकार महादेवी ने कला और विस्मय ही नहीं, आक्रोश भी है; शैली ही नहीं, व्यंग्य-विनोद और सीलावृत्ति भी है, व्यावहारिक ज्ञान और पकड़ भी है। आत्म-सुरक्षा के साथ-साथ परिस्थिति से मौलिक प्रतिरोध लेने वाला व्यक्तित्व और 'विट' भी है। यह ठीक है कि उनके गद्य की तरह उनका गद्य भी व्यवस्थित ही है, तो भी उस व्यवस्था में बाहर-भीतर की अव्यवस्था भी यदा-कदा भनक मारती रहती है, जबकि कविता में उतना खुलापन नहीं है। उसमें व्यवस्था ही व्यवस्था है, गड़न ही गड़न है, सरास ही सरास है। अतः प्रभाव और निराशा कई जगह चूकते और बिखरते भी प्रतीत होते हैं तो उसका कारण यह नहीं है कि उनके आत्म-ज्ञान में ही कहीं कोई चूक है। महादेवी की कविता में अनुभव की घराबूझता, व्यक्तित्व की अस्त-व्यस्तता कहीं नहीं आँकती। यह कहना व्यर्थ है कि जो 'अनुभव' में ही नहीं, वह

कविता में कैसे होगा ? नहीं ! अनुभव में या जलूर; पर कविता में नहीं है। क्यों नहीं है ? महादेवी की कविता में सब-कुछ है; सिर्फ वह 'मर्म' अनुभव भर नहीं है जो उसे मर्मर बनाता। जो कि 'यह कसक अरे आँसू सहजा' में है; जो 'चढ़कर मेरे जीवन रथ पर / प्रलय चल रहा अपने पथ पर' में है; जो 'क्षुण्ण सृष्टि में मेरे प्राण / प्राप्त करें सून्यता सृष्टि की / मेरा जग हो अन्तर्धान' में है। और जो 'भोग सा तन गल चुत्ता है / दीप सा मन रह गया है' में नहीं है।

## ‘आईसू’ की प्रयोगशाला में प्रसाद

‘तुलसीदास’ और ‘आईसू’ दोनों में एक प्रेरणा समानरूप से निहित है—तीर्तिक प्रेम का उदात्तीकरण। निराला की कृति में यह प्रेम एक विशिष्ट देश-काल में सर्वप्रिय है और प्रसाद में वह अधिक सामान्यीकृत है। कथातत्त्व ‘तुलसीदास’ में अधिक जहरी है : वह पूरी कविता और उसके कथ्य के लिए एक अनिवार्य संरचनात्मक ढाँचा प्रस्तुत करता है। ‘आईसू’ में ऐसा कोई निरिवक्त संरचनात्मक ढाँचा नहीं है। यह भी नहीं कहा जा सकता कि इसके छन्दों में अनिवार्य पूर्वापरता है ही। निम्नय ही निलालित सूक्तियाँ ये नहीं हैं—कवि के वैयक्तिक उल्लास से सर्वथा स्वतन्त्र इन्हें नहीं किया जा सकता। उनके पीछे एक व्यक्तिगत अनुभूति का इतिहास भी प्रत्यक्ष है : प्रारम्भ के छन्दों में ही एक ऐसा प्रवाह और नैरन्तर्य है जो विशिष्ट प्रेरणा और दबाव के बिना संभव नहीं। फिर आखिर क्या बात है कि आगे जाकर हम एक अजीब अव्यक्तता देखते हैं। हमें लगता है—भावों का विश्वास नहीं हो रहा है : कवि एक ही जगह खड़ा है। भाविकता है, दबन है, पर गति नहीं है। एक ही भाव की पुनरावृत्ति भी है ; हालाँकि पुनरावृत्ति रूप पहले वाले रूप की छोटी-छोटी अभिव्यक्ति में अधिक बायीक है। कुल मिलाकर यही प्रतीति मन में उभरती है कि कवि को अपने भावों के उपयुक्त आत्मस्वरूप नहीं मिल रहा है। कवि अपनी आन्तरिकता में निर्माग्न तो है पर उसे पूरी तरह प्रकाशित नहीं कर पा रहा है। इसलिए वह धागे बढ़ा भी है तो उसे अपनी दिशा का सही निश्चय नहीं होता और थोड़ी देर बाद वह वहीं आ जाता है जहाँ से चला था। अन्तर्जीवन की हठ संतुलना को कवि अभिव्यक्त करना प्रयत्न है पर उससे उबर नहीं पाता। उसके पास वह मानवीय और वह नृगुणनुमा नहीं है कि अपनी अनुभूति की बाह्य स्वरूप के साथ उसके विचारों में भी एकाग्रता उत्पन्न हो जाए। ‘आईसू’ में यह गोलगुलारी अवस्था है : कई बार उसके आवरण में ही



वे १३ मयार्थवादी है - पहले मनोवैज्ञानिक और निम्न अंग। उनका दर्शन उन्हें उद्धान नहीं देता, जैसा कि निम्न को देता है, मिश्रण को देता है, दोनों को देता है। वह पहले धारण-धारण, धारण विचारों को या धारण गुण के विचारों को बहुत मंजीरगारुज्य देने में योग्य है। वह उन्हें यह चीज देता है जिसे धर्मों में 'विज्ञान' कहते हैं और जो धारण को धारण 'मन्त्रवृद्धि' या 'मन्त्रप्रज्ञा' के बहुत मन्त्र पढ़ती है। विचार की लेखनियता तो निम्न की कविता का बहुत प्रबल गुण है जैसा कि प्रसाद के यही मामला: नहीं मिलेगा। उनमें विचारों का उद्घाटन नहीं है, अनुभूति का शास्त्र विज्ञान है। वे जीवन के मानविक अवस्था हैं, पर ऐसे मानविक, जो पक्ष नहीं देता, प्रविष्ट नहीं होता। प्रसाद चित्तवृत्तियों का अध्ययन करते हैं और यथार्थ के क्षेत्र में उन्हें यह चित्तवृत्तियों का शास्त्र ही दिखाई पड़ता है। वह उनकी जीवनानुभूति का मूलन तत्त्व जान पड़ता है। यही से उनकी दार्शनिकता जन्म लेती और विस्तार होती है। उनका दर्शन गहरे अर्थों में मनोवैज्ञानिक अर्थों यथार्थवादी दर्शन है। बल्कि उसे दर्शन न बल्कि 'योग' कहना अधिक यथार्थवादी होगा। प्रसाद की कविता एक योग-प्रविष्टा है। इस मानी में प्रसाद की दार्शनिकता और प्रसाद की कविता एक है। प्रसाद की काव्य-साधना और जीवन-दर्शन की साधना साथ-साथ चलती है और एक बिन्दु पर पहुँचकर अभिन्न हो जाती है। कदाचित् यही भारतीय सर्वनात्मकता का रहस्य है। इस जीवन-दर्शन में एक अन्तःप्रमाण, एक प्राधिका-रिता है जो मौलिक और स्वतःप्रेरित लगता है। दार्शनिक कवि वे इसी अर्थ में हैं। यह दार्शनिकता व्यक्तित्व में से हल की जाती है। प्रसाद उस तरह किसी एक हिन्दू-दर्शन के कवि नहीं हैं जैसे कि निराला वेदान्त के कवि हैं। यानी कि दर्शन की काव्य-मुलम स्थिति तो निराला की कविता में प्रसाद की अपेक्षा कहीं अधिक प्रकट तत्परता के साथ विद्यमान है। विचार निराला की कल्पना के पंखों में बेग भर देता है। वह बात प्रसाद के साथ नहीं है। प्रसाद की कल्पना जलपर है। वह एक ऐसे तत्त्व में रमण करती है जो उसे अधिक प्रतिरोध देता है। निराला को वायव्य तत्त्व अधिक सिद्ध है। इसलिए वे सिरिकल उद्धान के कवि हैं। उन्हें प्रतिरोध देनेवाली चीज मनोवैज्ञानिक या बौद्धिकता या दार्शनिकता नहीं है। उन्हें प्रतिरोध देने वाली चीज है स्वयं भाषा। हिन्दी का मिश्रण और जो कुछ हो, सिरिकल तो नहीं ही है। मगर निराला के अधीर-उत्सुक, विद्रोही व्यक्तित्व के हिन्दी से टकराते ही एक निराला कविता का जन्म हुआ, जिसके लिए हमारे कान अभ्यस्त नहीं थे। कुछ ऐसी ताज़गी और तेज़ी उसमें थी जो कवीर ने जानी होगी या फिर गढ़ लिखने वाले भारतेन्दु ने। ऐसा लगता है जैसे इस कवि-व्यक्तित्व और भाषा के बीच सृष्टि निम्न नहीं है, भाषा को कवि की गति के बराबर चलने के लिए काफी कुछ झूलना पड़ता है, काफी कुछ छोड़ना पड़ता है, काफी बदलना पड़ता है। प्रसाद की समस्या मुलमानों की है, धूलाने की नहीं; स्पष्ट देखने की है, आत्मविस्मृत होने की नहीं। यानी देसना स्यादा मुश्किल होता है। प्रसाद चित्तवृत्तियों का धंधड़ा देखते हैं : व्यक्ति के अन्दर भी, और समाज के अन्दर भी। इसी के हिसाब से, इसी की सदावली में वे यथार्थ को







‘भासू’ की प्रयोगशाला

झोतल ज्वाला जलती है, ईंधन होता दूध-जल

यह व्यर्थ ससि चल-चल कर, करती है काम धनिल

यह किसी निश्चित वास्तविक अनुभूति का नहीं, बल्कि उक्ति देता है। अनिवार्य भाव की अनिवार्य अभिव्यक्ति की वजह से ही व्यक्ति दोनों को ही तरासने-सँवारने का धन प्रमुख हो गया है।

छिल-छिल कर छासे-कोड़े, मल-मल कर मुहुल धरण

धुल-धुल कर वह रह रह जाते, भासू करणा के का

इसमें भी वही अतिरिक्तता, वही बीजिभ्य-मोह दिललाई प भूति की स्वामाविकता सन्दिग्ध हो जाती है। कवि अपने भावार्थों प्रेरणा या कलानुभूति के दबाव में एकड़ता-झलता नहीं, बल्कि स साध प्रयोग करता दिखलाई पड़ता है। ऐसा विस्तरण और सचेत के स्वामाविक प्रवाह में व्यापार पैदा करता है और अनावश्यक करता है। कविता से हमारा ध्यान हटाकर काव्य पर—उसके जमा देता है। किन्तु यही वह है कि इस व्यर्थ के असंकरण के तुरन्त बाद वेदना को ले, किसने मुख को लतकार/वह एक अयोध प्रकिचन, वेद जैसी मामिक और वेधक स्वामाविक कविता मिलती है, जिससे पार अवतरण हमें ऊठई प्रस्तुत नहीं करते।

हम अनुभव करते हैं कि ‘भासू’ में जहाँ एक ओर कही-की विशिष्ट-एकमात्र संभव अभिव्यक्ति चमकती हुई जाती है, वहीं लगी-लिपटी ऐसी भी चीजें मौजूद हैं जो विस्तराव पैदा करती हैं। यथा कुछ नहीं करती। उदाहरण के लिए—

बाधा था जिपु की किस्से, इन काली जंजीरों

अविवाले कर्णियों का मुख, क्यों भरा दुःख हो

इन पंक्तियों में व्यक्तिगत अनुभूति का दबाव उतना ना काव्य-रुद्धि का—अतः हरि के एक प्लोक का—उपयोग। इस पाती में सीधी-सादी स्मित-रेखा उक तो ठीक है; किन्तु ‘जिसने भी मैं बल देखा’—‘हमें फिर से संस्कृत काव्य के एक दिला देता है और काव्यानुभूति पर हमारी एकाग्रता ढीली पड़ने इससे आगे बल छन्द का भी है—‘विदुम सीनी सम्पुट में, मो न शुक्र यह, फिर क्यों चुपने को मुक्ता ऐसे?’—‘क्या यह स अनिवार्य था? साकेतिकता का संप्राप्त यह कवि यहाँ क्यों था या भावबन्ता को सामन्तित कर रहा है? क्या कवि को अपने कि अनुभूति की तीव्रता पर अविश्वास था कि उसे इन-से

कलाकृति के मापदण्ड से मापने का मायम छोड़ दें।

जब हमने भाव से पाँच साल पहले 'माँसू' का अध्ययन किया, तब हमें लगा था कि यदि यह काव्य, 'चेतना-सहर न उड़ेगी...' वाले छन्द पर ही सनाया हो जाता, तो कविता अधिक संगठित और सुस्पष्ट होती। निरर्थक ही ऐसा सोचने का प्रलोभन होता है और इसके कारण हैं। ये पंक्तियाँ अपने-आप में इतनी सटीक, इतनी प्रयोगोत्कृष्ट हैं और अब तक के सारे माओवैतनो को कुछ ऐसी परिमार्ति प्रसाद कर देती प्रतीत होती हैं कि सत्यता ही नहीं, कि अब इसके बाद कुछ भी जोड़ना सही या सार्थक हो सक्ता है। इसमें कोई सन्देह नहीं, कि अगर कविता की स्वाभाविक परिणति इन्हीं पंक्तियों को मानकर चले तो एक व्यवस्था उनमें प्रसरण पा जाती है और मन:स्थिति की एतदानता भी अधिक साहज हो जाती है (हालांकि इसके बाद भी ऊपर जो होनहारन किया गया, वह तो रहेगा ही)।

अगर अब हमने आलोचना से कविता को फिर से पढ़ने के बाद हमें लगता है कि बाद वाला अंश इतना धारम्य और विवाही नहीं है जितना हम उसे समझ रहे थे। यह कहना भी काफी स्पष्ट कथन होगा कि पहले कवि ठीक नैराश्य में था, अब वह और आशावादी हो गया है। क्योंकि नैराश्य की भी कुछ माथिक अभिव्यक्तियाँ—पहले वाले अंश की तरह इन बाद वाले अंश में भी मिल जाएँगी। इन प्रकार का माओवाद-परिवर्तन अपने-आप में आश्चर्यक रूप में घटित हो, ऐसा भी नहीं कहा जा सकता। कविरचित की प्रसिद्ध कविता 'विद्रोहान् और' के साथ भी निम्नलिखित घटी घटना हुई थी। पहले यही है कि कविरचित के माथे में दुर्गम माओवाद पहले वाले में काफी कटा-छटा हुआ है और उसकी कथागतक श्रुति इन माओवाद और कटा-छटा के साथ ही निगम्य हो गयी है। अशादी भी विरथ ही थी। आलोचना आलोचना की उस अभिव्यक्ति से आसन्न है—कविरचित की भाँति ही। पर एक भी उसका अनुमान उसका अर्थ और गुणित नहीं था (यून कविता में भी आलोचनागतिक की नीति उनका, विद्रुव विद्रुवगतिक कही थी। कथागतक अनुमान के साथ साथ आलोचनागतिक का अनुमान भी जो था। कविरचित की समस्त विद्रुव भी—वही आलोचना के एक ही थी—कथागतक माओवाद की भाँति थी, और दूसरी ओर वह कथा। इसके कवि की विद्रुव के के साथी कथागतिक अनुमान में ही है। इसकी आलोचना अनुमानगत के अर्थ और आलोचनागतिक अनुमान का अनुमान इसकी एक ही भाँति है। इसका अर्थ ही है—कवि की कथागतिक अनुमान की भाँति अनुमान अनुमान में ही है।

हम जो कविता उस इतिहास के अनुभव को 'अनुभव अनुभव' माना था मनी ही है

हम जो कविता उस इतिहास के अनुभव को 'अनुभव अनुभव' माना था मनी ही है

हम जो कविता उस इतिहास के अनुभव को 'अनुभव अनुभव' माना था मनी ही है

हम जो कविता उस इतिहास के अनुभव को 'अनुभव अनुभव' माना था मनी ही है

उज्ज्वल होकर है जीना/—” यह मान उक्ति-वैचित्र्य नहीं है। इसमें कवि के एक मौलिक जीवन-दर्शन की ओर बढ़ने का—अनुभव की अव्यवस्था में से निकलकर वास्तविक आत्म-विकास की ओर प्रगति करने का—संकेत है। ‘भासू’ में यह आत्मसंघर्ष और आत्मान्वेषण का स्वर क्षीण होते हुए भी इतना निजी और विलक्षण है कि उसकी विनिष्टता आत्मावाद और निरात्मावाद के द्वंद्व को सतही बना देती है : “धुन-धुन ले रे कन-कन से/जगती की सजग ब्यवाएँ/रह जाएँगी कहने को जन-रंजन करी क्याएँ” “यह पूर्वामात्र है लहर की उस प्रौढ़ आत्मामिथ्यता का—‘अपलक जगती हो एक रात’—और ‘यह विदम्बना भारी सरलते, तेरी हँसी उड़ाऊँ मैं/भूलें अपनी या प्रवृत्तना ओरों की दिललाऊँ मैं’—। निश्चय ही यहाँ कवि का स्वर अधिक आत्म-निष्ठ और आत्मविश्वासपूर्ण है क्योंकि वह ठेठ अपनी आवाज में बोल रहा है। हम फिर दुहराएँ कि ‘भासू’ में कवि अभी पूर्णतः अपनी घसली आवाज में बोलने का आत्मविश्वास नहीं सिद्ध कर सका है। उसे अभी अपनी मौलिक आवाज मिली नहीं है; वह अभी उसे प्राप्त करने की साधना में संलग्न है। उतना कच्चापन और बिस्तराव-भटकाव ‘भासू’ में अवश्य है। हालाँकि इसका अर्थ यह नहीं है, कि इसीलिए इसका मूल्य नहीं है या कि इसका अन्त वहीं ‘बेतना लहर न उठेगी’— पर हो जागा चाहिए था। जैसा कि हम अनुभव करते हैं, बाद वाला सख्त कुछ जोड़ता भी है ही। कलाकृति के रूप में मले ही जाय कविता को यह अधिक एकता नहीं देता, किन्तु कथ्य की समृद्धि की दृष्टि से, अतिव्यक्ति-साधना की दृष्टि से वह ज़ालूम नहीं है। जरा और कीजिए इस छन्द पर; और देखिए कवि कहाँ से बोल रहा है, कितनी गहरी बात कह रहा है :

संकेत निवृत्ति का पाकर, तन से जीवन उलझाए

जब सोती लहन गुफा में, बंघल लट को छिटकाए

और इस मर्म को पा चुकने के बाद सीधे निम्नलिखित छन्द पर आइए। बीच में कुछ मत पाइए। सीधे यहाँ पहुँच जाइए—

इस स्वप्नमयी संसृति से, लक्ष्मि जीवन गुन जागो

मंगल-किरणों से रंजित, मेरे मुन्बर तप जागो

क्या इनके बाद भी आप ‘भासू’ के कवि को आत्मावाद और निरात्मावाद के सतही (और सब पूछिए तो भारतीय तत्त्वचिंतन की दृष्टि से निरर्थक) कठघरों में बाँधने की हिम्मत करेंगे ?

निष्कर्ष यही कि प्रसादजी ‘भासू’ में अपनी तत्कालीन आत्मस्थिति के अनु-

भूत उपाय आत्मस्थान और कलाकृत की खोज नहीं कर सके जो उन्हें उनकी मान-निक परिपक्वता के उस स्तर पर मचवी और पूरी अतिव्यक्ति दे सकता। वह कला-रूप उन्हें नहीं मिल सका जो उन्हें अपनी भावदशाओं में निष्ठ होने दिये बिना उनकी समूची आत्मस्थिति की एकाग्र उन्मोचन दे सकना। हम देखते हैं इनमें से कई भावदशाएँ स्वच्छ प्रयोगों के रूप में ‘लहर’ में सफलतापूर्वक अतिव्यक्ति हुई हैं और उन पर निस्सन्देह प्रसाद के वैशिष्ट्य की पूरी छाप है। ‘भासू’ में अनेक बाजें कवि ने एक साथ

उठानी चाहते हैं और वह सूत्र, वह संरचना नहीं है जो उन सरल एक  
 सन्दर्भ और तारतम्य दे सके। प्रसाद की चीत-प्रतिभा और प्रबन्ध-शमल  
 एक अस्थिर संतुलन की स्थिति में है। किन्तु प्रबन्ध की जिज्ञा में उनका बहुत  
 रोचक है और उससे उन्होंने काफी कुछ सीखा है। शुरू से ही प्रसाद-काव्य में  
 रक्तान साथ-साथ दिखाई पड़ने हैं। एक ओर 'महाराजा का महारज' और 'देव  
 जंमे लम्बे कया-काव्य' और दूसरी ओर वे फुटकर कविताएँ जो 'भरना' व 'स  
 संकलित हुई'। दोनों प्रवृत्तियों का उदरुष्ट मत 'कामायनी' में जाकर हुआ।  
 पूर्व उन्होंने 'घाँसू' में यह एकीकरण का प्रयास किया था। वह सफल नहीं हुआ।  
 उनकी अपनी सार्वकता है। बाकी सफलता के बीच उसमें दिखाई दे जाने हैं।  
 के आत्मविकास की दिशा तो इस काव्य से स्पष्ट सूचित होनी ही है, साथ ही उस  
 अभिव्यक्ति और शब्द-साधना विषयक प्रवृत्ति का भी बोध हमें 'घाँसू' के छांटों से  
 है। नासकर इस दूसरे घटान पर इस 'काव्य' का महत्व अनुभवी है। इस  
 देव ही धाएँ हैं कि 'घाँसू' प्रसाद के कव्यान्वित मंत्राव और लैपारी के कई पदों  
 को सामने रखता है। यह प्रयोगशीलता—अनिवार्य और आवश्यक प्रयोगशील  
 जिसका कि कविकर्म में सुनिवार्य महत्व होता है—घाँसू की प्रमुख विशेषता है।  
 इस दृष्टि से यह रचना प्रसाद की काव्य-साधना का एक महत्वपूर्ण मोड़ है।  
 प्रसाद के पाठकों-छाननेवालों को प्रसाद की प्रयोगशीलता की एक ऐसी अवसर मिल  
 हमने मिलनी है जैसी कि प्रसाद की किसी अन्य काव्यकृति से नहीं मिलती। यह  
 हम कवि को लक्ष्मण, उडू और हिन्दी काव्य की भी अनेक परम्पराओं को लक्ष्य  
 में आत्मसात् करने देगने है और उस निष्ठाव्यवस्था की भी ओर आकर्षित  
 होते हुए भी, जिसके बिना 'कामायनी' की विषय लक्ष्य नहीं थी।

## ताज़ी कविता का एक और सबक

‘गुलामीदास’ का निरामा भी कवि-जीवनी में समय बही स्पष्ट और बही महत्त्व है जो कि ‘कामायनी’ का प्रसार की कवि-जीवनी में। किसी भी कवि की इतने बड़ी सार्वभौमता और क्या हो सकती है कि कवि के व्यक्तित्व को—जितना जो-कुछ ज़िन्दगी ने कवि के साथ और कवि ने ज़िन्दगी के साथ किया है, उसको—और कवि के विपुल कवि-कर्म को, उसकी छन्द-साधना को—जितना जो-कुछ उसके कवि-कर्म के समूचे इतिहास में भाषा ने उसके और उसने भाषा के साथ किया है, भर्पात भाषा के साथ उसकी अजिन धारणीयता और कर्मकोशल को—एक ऐसी दृष्टि में इतड़ा निवास मिल जाए जो उसकी इन दोनों प्रगतियों को एक कर दे, कुछ इस तरह कि दोनों एक-दूसरे में जख हो जाएँ। अनेक अन्तर्गतों से इस कविता को पढ़ते हुए, हर बार जमी ताज़गी और चक्षि के अनुभव से घुबरते हुए यही लगा है कि ‘गुलामीदास’ का रचना-राज एक ऐसी ही रासायनिक घटना थी जब एक विशिष्ट प्रेरणा के सम्मुख यह कवि अपनी वाक्य को सम्पूर्ण धार्यविश्वास के साथ सिद्ध कर गया और उसे भरीरूप की तरह अपने समूचे मस्तिष्क और स्नायु-जाल में से प्रवाहित करते अपनी भाषा के मूगोष् में रचा गया।

यह रचाव, सर्वदात्मक उगाह का यह स्तर अपने यहाँ मुद्रित में बची देखने से आता है और सबभूत ऐसी कविता का अन्तार भाषा को एक नया जीवन दे जाता है : उसकी ऐसी संभावनाएँ उजागर कर जाता है जिसकी उम्र कवि के भीतर हमें बन्दता भी नहीं हो सकती थी। हमारे लक्ष्यों में ऐसी रचना का क्षण उम्र कवि के लिए ही नहीं, उस भाषा के लिए भी एक सही मुक्ति का क्षण होता है। कवि के लिए जो कि अपने धम्म-विज्ञान की प्रविष्ट पर हवाका उठता बस नहीं बर हवाके बदलने की बगनी रहनी है, और अपनी ही धार्यविश्वास का विशिष्ट योग्य के साथ-

गाय स्वयं कवि के लिए भी कम अचरज की बात नहीं होती। हालांकि यह सच है कि उसे इस क्षण के लिए, इस अभावित आत्मसाक्षात्कार की दिशा में निरंतर सचेत उद्योग भी—अभिव्यक्ति के स्तर पर—करते रहना पड़ता है; बिना इस सचेत उद्योग के वह उस प्रेरणा के लिए ऐन वक्त पर स्वयं को सन्नद्ध भी नहीं पा सकता;—किन्तु यह सच है कि इस धीरज और अनवरत साधना के फलस्वरूप ही सही, दीप्त प्रेरणा का वह क्षण उसे कुछ ऐसा उन्मोचन दे देता है कि जैसा अब तक के काव्याभ्यास में उसने नहीं जाना था। मानो वह सारी साधना तो केवल एक प्रतिवार्य तैयारी भर थी इस एक और अद्वितीय रचना के प्राकट्य के लिए। तभी तो यह संभव होता होगा—ऐसा भवकाश—“इतनी स्वतंत्रता—इतनी सारी ग्रन्थियों-संस्कारों का एक साथ खुल जाना—“खण्ड-खण्ड लिये गये अनुभवों और खण्ड-खण्ड सोचे गये विचारों का एक ऐसी एकता और परस्पर सम्बद्धता में संगुम्फित होकर आना जो चेतना और अवचेतना के विशिष्ट सहयोग के बगैर संभव नहीं; क्योंकि आत्म-विकास की प्रक्रिया अवचेतन में चलती रहती है और अभिव्यक्ति-सामर्थ्य के विकास की प्रक्रिया—वाक् और व्यक्तित्व के सर्जनात्मक सहयोग की अनुभव-प्रक्रिया सचेतन स्तरों पर।” निराला ‘गुलामीदास’ तक आते-आते—सन् अड़तीस तक—काफी-कुछ लिख चुके थे, अपने लगभग सभी खास छन्दों में काम कर चुके थे; विभिन्न मनःस्थितियों को, प्रकृति से अपने रागवर्णों को, अपने सपनों को तथा आध्यात्मिक प्रतीतियों को शब्द-बद्ध कर चुके थे। सूक्ष्म भासक्तियों और सौन्दर्यानुभूतियों से लेकर क्रूर, प्रतिकूल-संवेद्य यथार्थ के व्यंग्य-विद्रूप तक, शृंगार-संवेदनाओं से लेकर ठेठ वीरग्य और नैराश्य तक जीवनानुभूति के कितने ही पहलुओं से वे गुजर चुके थे। ‘सरोज-स्मृति’ और ‘राम की शक्तिपूजा’ लिखी जा चुकी थी। इस दोराब छन्द की मुक्ति ही नहीं छन्द में मुक्ति को भी वे अपनी रचनाओं में अखितार्थ कर चुके थे। हिन्दी की बादवी उन पर प्रसन्न हो चुकी थी—उसके कठिन-से-कठिन और सरल-से-सरल रूपों को उन्होंने सिद्ध कर दिखाया था। और बावजूद इस तथ्य के कि उन्होंने उसी अनुकूलता सिद्ध करने के लिए मात्र भक्त की समर्पणशीलता से ही नहीं, बल्कि हर तरह के हठ और जोर-जबर्दस्ती से भी काम लिया था—उसके साथ ऐसी भी छूटें थी थीं जैसी दूसरा कोई कवि लेने की हिम्मत नहीं कर सका था (धीर करता, तो मारा जाता), इसके बावजूद उन्होंने ठेठ तत्सम से लेकर ठेठ तद्भव तक हर शब्द की सप-ताल परख डाली थी।

अब समय आ गया था एक ऐसी रचना में इस सारी शब्द-साधना को एकाग्र करने का, जो उनकी इसूची ज्ञान-संवेदनात्मक चेतना को अद्भुत करे और दूसरी ओर उन्हें उनकी महत्वाकांक्षा के चरम तक एकाग्रणी उठा सके—उन्हें अपने कवि-व्यक्तित्व की सार्यकता का प्राकट्य अन्तःप्रमाण दे सके।

हमें ऐसा लगता है कि ‘राम की शक्तिपूजा’ से कहीं अधिक ‘गुलामीदास’ ने निराशा के कवि को यह दोहरा सन्तोष और उन्मोचन प्रदान किया है। दोनों कविताओं के समकालीन दृष्टि पर भी जरा गुणनामक दृष्टि से विचार कर लें।

निराला सच्चे रोमानी कवि हैं। वे अपनी हर कविता के केन्द्र में होते ही। 'तुलसीदास' में भी है। किन्तु रोमानी काव्यदृष्टि भी जाग्रत है : महत्त्व की बात यह नहीं है कि कवि की मुख्य वृत्ति रोमानी है या क्लासिकी; महत्त्व की बात तो यह देवने की है कि वह कितने धीरे कैसे अर्थ के केन्द्र में है—अर्थ की कितनी परिधियों को वह अपने रचना-केन्द्र से नियंत्रित और विन्यस्त कर रहा है। इस दृष्टि से देखने पर हमें अनुभव होता है कि निराला ने 'तुलसीदास' में अधिक ऊँची उड़ान भरी है, अपने भीतर भी अधिक गहरे झाँका है और, दलना ही नहीं, अपने देश-काल को, तत्सामयिक परिस्थितियों के साथ अपने रचनात्मक उल्लास की भी कविता के विन्यास में चरितार्थ किया है। उनका विशिष्ट व्यक्तित्व-रस ही नहीं, 'अध्यात्म-रस' (इस शीर्षक की उनकी कविता देखें) भी यहाँ घाकर रव लाया है; देश, समाज और संस्कृति की समस्याओं के साथ उनके व्यक्तिगत सम्बन्धों का भी घसली परिष्कार यहाँ हुआ है; और सबसे बड़ी बात यह है कि यहाँ व्यक्तित्व-रस से अनुप्राणित होने हुए भी यह कविता उस व्यक्तित्व तक ही सीमित नहीं है : इसमें काव्य-अर्थ का संवरण और स्वतन्त्र व्याप्ति निश्चय ही 'राम की छविपूजा' से कहीं अधिक अनुभव होती है। यहाँ तक कि हम कह सकते हैं कि अपने 'आदर्श' कवि (तुलसीदास) में जिम कोटि की कला की रूपना उन्होंने की है, वह काजी हद तक उनकी इस कविता में फलीभूत हुई है :

हो गये धाम जो सिम-सिम  
छुट-छुट कर दल से भिन्न-भिन्न  
बहु झकल, कला गह सकल छिन्न जोड़ेंगी

कहने का तात्पर्य यह है कि 'तुलसीदास' निराला के कवि के किसी एक उल्लास को, किसी एक आदर्श को, किसी अनुभव या बेचैनी को ही अभिव्यक्त नहीं करता, बल्कि उन्हें उनकी एक ऐसी सम्पूर्णता में प्रस्तुत करता है जो उनकी हमने पहले या बाद की किसी एक रचना में नहीं मिलेगी। यहाँ कवि की कला ऐसी 'अकल कला' है जो उनके 'सकल छिन्न' को एकरागी 'गह' कर जोड़ देती है।

यह इसलिए भी संभव हो सता कि 'तुलसीदास' की विषय-वस्तु से कवि का जिस प्रकार का, जिस कोटि का तादात्म्य है, वैसे दूसरी रचनाओं में नहीं हो सकता था। निराला व्यक्तित्व के, रागात्मक ऐश्वर्य के कवि हैं; व्यक्ति और अस्तित्व के संघर्ष के कवि उस तरह के नहीं हैं। अस्तित्व का विन्यस्त उनके लिए संघर्ष का क्षेत्र नहीं है : उसी सन्दर्भ-पीठिका उन्हें वेदान्त में सुलभ है। उन्हें धरने कवि-व्यक्तित्व में अधिक विश्वास है। यह कवि-व्यक्तित्व ही उनके निजी संघर्ष का क्षेत्र है। कविता उनके लिए एक सीमा रागात्मक प्रतिक्रिया, एक व्यक्तित्व-मगडन पहले है, अर्थान्वय की प्रक्रिया बाद में। उनके इस शर्मासनेपी घट्ट को वेदान्त से उभरना और अनुपेक्ष प्राप्त होता है। प्रमाद की स्थिति हमने बोझी जिन है। प्रमाद अनुप्राण को, अनुप्राण को, आनन्द प्रक्रियाओं को तरबतः देखने के छाछरी जान पड़ते हैं, व्यक्तित्व नहीं। प्रमाद की जो बमबोरी है, जो पीठ प्रमाद में हमें लिभाती है वही पीठ



निराला में हमें रिक्काती है, यत्कि वह निराला की ताकत बन जाती है। निराला की चारित्रिक विशेषता और चारित्रिक जरूरत है—सहानुभूति। प्रसाद इसके विपरीत अनुभूति-विश्लेषण और अनुभूति-संज्ञान का आग्रह रखते हैं : उस स्वयं-पर्याप्त संतुष्ट और आत्मनिर्मलता के क्रायल है जो चित्तवृत्तियों के अध्ययन एवं निरोध से, सवेदनात्मक चेतना को ज्ञानात्मक चेतना से सगातार प्रतिफल करते रहने की स्वामात्रिक (और ऐच्छिक) भाग में से आता है।

तो 'तुलसीदास' में एक निश्चित कथा-वस्तु है और वह कवि की भावनाओं को, उसके जीवनानुभवों को बहुत सारे बिन्दुओं पर पकड़ती है। निराला के बहिःस्वभाव को देखते हुए यह तो स्पष्ट ही है कि ऐसे कवि को जो भी विषय-वस्तु जितनी अधिक विस्तृत और गहरी एकात्मकता देगी, उतना ही वह उनकी आत्मनिःसंशयिकता की पूर्णता को संभव बनाएगी। 'तुलसीदास' में—बावजूद इस कठिनाई के कि सामान्य मनोवैज्ञानिक दृष्टि से वैसा अमरकार और हृदय-परिवर्तन संदिग्धता से बरी नहीं—हमें ऐसा कुछ नहीं मिलता जो कि कवि के चरित्रनायक और उसकी अन्तर्कथा के भीतर से प्रकाशित न हो। क्या कोई उच्चतर मनोविज्ञान इस सामान्य मनोवैज्ञानिक कठिनाई पर हावी हो गया है ? पहली बात जो समझ में आती है, वह यह है कि तब तो एलियट का 'वस्तुनिष्ठ अन्योन्याश्रयता' वाला सिद्धान्त ही चलत है। दूसरी बात जो समझ में आती है, वह यही कि अगर इस सिद्धान्त में शक है और यह विश्वसनीय कसौटी है, तो वास्तव में 'तुलसीदास' की यह कथा निराला के तत्कालीन भाव-संवेदों लिए, उनकी उस वृत्त की मानसिकता के लिए उपयुक्त और सटीक आत्मभवन का, सही और साफ 'वस्तुनिष्ठ अन्योन्याश्रयता' का साथ दे गयी है। इसका प्रमाण है यह कविता स्वयं। इसकी ताजगी और प्रवाह। इसके छन्द की अद्भुत उपयुक्तता और विचक्षणता। इसके भाषिक साधनों की पर्याप्तता, सहज लचीलापन और कारण है अपने चरित्रनायक के साथ कवि का पूर्ण मानसिक तादात्म्य। तुलसी की जीवनी और परिस्थिति के साथ भी कवि द्वारा अनुभव किया एक साम्य (मने ही दूरवर्ती साम्य; किन्तु बलवान-शक्ति और सहानुभूति-शक्ति के द्वारा सहज स्थापित; मुद्दह)। तुलसी की अन्तर्कथा निराला की अन्तर्कथा को धारों धारों से सपेदती-धूँती है। कुछ ऐसी अनिवार्यता और कशिश इस तादात्म्य में है कि वह कविता को अपने ही दबाव से ढालती प्रतीत होती है और कुछ भी अस्वाभाविक और अतिरिक्त नहीं लगता। कवि का सारा कथ्य, सारी उत्तेजना तथा के प्रवाह में बसती चली जाती है : भलग से कवि-व्यक्तित्व भी और ध्यान धारक बनकरने वाली अतिरिक्तता नहीं रह जाती।

'मनोवैज्ञानिक' का तो सगठन और कपाकार ही भिन्न है। वहाँ तो कवि स्वयं ही अपनी कविता का चरित्रनायक है और उसकी निजी कथा का सीधा आत्मीय प्रवाह ही उसे जो आधार देना पसन्दा है। किन्तु 'राम की शक्ति पूजा' में—हालाँकि उस में भी बड़ी शिष्टता और गति है और चरित्र नायक की एक विशिष्ट मन निर्धार

के साथ कवि का आत्म-प्रक्षोभ भी आरोपित नहीं लगता, सहज ही लगता है—तो भी, यह तादात्म्य वहाँ उतनी कविता नहीं देता, कवि की उतनी आन्तरिकता को नहीं उभारकर बाहर लाता जितना कि 'तुलसीदास' में। कारण यह भी हो सकता है कि 'शक्तिपूजा' की धारणा और कथा में हमारे भीतर बैठा निश्चित और पुष्ट भाव-संवेग पैदा कर सकने की सामर्थ्य नहीं है जैसा कि कवि का अभीष्ट है। मो भी—कथागत मार्मिकता चाहे उत्तरी जो हो—कविता के संघटन में, कवि के पक्ष में उसमें से बांछित धर्म-निष्पत्ति नहीं होती : राम के अन्तर्द्वन्द्व से कवि के वास्तविक संघर्ष का वैसा सम्बन्ध स्थापित नहीं हो पाता जैसा कि तुलसी के साथ बनाया हो जाता है। ऐसा लगता है कि 'राम की शक्तिपूजा' तक निराला अपनी अन्तरही छटपटाहट को, कवि की हैसियत से अपनी आन्तरिक जटिलता को पूरी तरह धनुष नहीं कर सके थे। कवि को आत्मज्ञान तो कविता लिखकर ही होता है, उसके पहले नहीं। हो जाए तो वह कविता कैसे लिखेगा ? क्यों लिखेगा ? उसके भीतर का द्वन्द्व और द्वन्द्व 'शक्तिपूजा' में व्यक्त हुआ है पर वह प्रमाण नहीं उत्पन्न हुआ जिसकी उन्हें खोज थी। उनकी समस्या केवल जीने की ही नहीं, 'रचने की' भी थी। जीने के विकट संघर्ष को, परिस्थिति से मौलिक प्रतिरोध लेने की अपनी बैचनी को शब्द और शब्द की रगड़ और बरामका में वे मूर्त कर सके थे, इसमें संदेह नहीं : इतना अधिक प्रतिरोध पक्ष में प्रामाणिक करके इतने सफल पराक्रम के साथ उससे भाग तक कोई हिन्दी कवि नहीं जुड़ा। यद्यो वा यह मुमुक्षु संश्राम कवि की अन्तरही छटपटाहट के समकक्ष है। पक्ष में, उनकी विविष्ट लगन और स्वर-व्यंजनों की टकराहट में अपने संघर्षशील व्यक्तित्व को ही कवि ने मानो मूर्त कर दिया है। प्रसंगगत वहाँ यह भी कह देना ठीक होगा कि वह जब निराला की, उनके व्यक्तित्व की छास अपनी लप है। 'लघोऽन्वयि' इसी में है; 'तुलसीदास' में भी इसी का उपयोग है। वहाँ जब कि निराला के जीवनीवार और सघर्ष प्रामोक्षक रामविभास रामों भी जब कविता में अपने आलोच्य का मूल्यांकन करते बैठते हैं तो घनापास इसी छन्द में अपनी भावनाओं का उन्मोचन पाते हैं।

इसमें कोई तन्हेह नहीं कि 'राम की शक्तिपूजा' 'तुलसीदास' की रिखा में एक घनिष्ठार्थ और महत्त्वपूर्ण पड़ाव था। किन्तु वह शक्तिपक्ष ही है, बलिार्थता नहीं। उस कविता का समाधान भी हमारा समाधान नहीं हो पाता क्योंकि वह स्वर निराला का समाधान नहीं है। उनकी सारी कृतियाँ वहाँ एकाग्र नहीं हैं। वह एक उपक्रम है, एक उद्बोधन—और हम कवि के साथ वहीं छूट जाते हैं। "हुँड के दुगें पहुँचा विदुर्गति हनकेतन राम मे जयी स्मृति ॥ लजब वा मय प्रपन"—कवि कहता धरम है किन्तु हमारी कल्पना उसकी कल्पना का साथ नहीं देती—बुद्ध बीच में बूझना मजबूर घाया है। कथा घाते बड़ जाती है किन्तु उसमें लयी-निपटी कवि की घल्लकें पीछे ही छूट जाती हैं। और 'शक्ति' का उदय कथा की तरह कविता में नहीं अनुभव होता। "जिस तरह कि वह 'तुलसीदास' में होता है : 'निमग्न केवल व्यास-मन। वाली बौद्धिनी धरम-मन'—। वहाँ पर और घाते भी जो चमक : लीजगर होनी हुई किष्टिष्ट नदामय उत्तमता है, वह कथा की नहीं, विदुड कविता की है। अपने घातों की

धरम अनुभूति की, अपनी सरस्वती के साक्षात्कार की, स्नायुओं में उनके वास्तविक प्रवतरण की कविता की है। यह तुलसी के मुक्ति-क्षण से उत्तेजित कवि की कल्पनात्मक सहानुभूति ही नहीं, बल्कि निराला की अपनी ही सरस्वती के साक्षात्कार की निविदा एकाग्रता में उड़ान भरती कविता है।

जागो जागो आया प्रभान  
बीती यह बीती अन्ध रात  
भरता भर ज्योतिर्मय प्रपात पूर्वाचल  
बाँधो-बाँधो किरणें धेतन  
तेजस्वी हे तमज्जिजीवन  
आती भारत की ज्योतिर्धन महिमावल

‘तुलसीदास’ के रचना-विधान में एक वृत्त की-सी सम्पूर्णता है। वह भी, एक नहीं, अनेक समकेन्द्रिक वृत्तों की। व्यक्तिगत जीवनी में देश-काल का जीवित सन्दर्भ गुंथा हुआ है और वह देश-काल भी एक व्यापकतर देश-काल में, एक समूची संस्कृति के इतिहास में संदर्भित हो गया है। और यह संस्कृति भी जैसे एक विराट् सर्वनात्मकता के अधीन विन्यस्त है। इस प्रकार केन्द्र में कवि का सर्वनात्मक व्यक्तित्व है जो बाहों और से तुलसीदास के सर्वनात्मक व्यक्तित्व से समालिखित है। एक और निराला के परिवेश का वृत्त है और दूसरी ओर उससे समकेन्द्रित, उसके दर्पण सीला तुलसी के देश-काल का वृत्त है और इन सबको समोपे हुए भारतीय संस्कृति का वृत्त। इन सबको एक साथ भंगित करती हुई कवि की सर्वनात्मकता है जो इन सब परिधिओं तक घडकती रहती है : इस भद्रमुन नृत्यशील छन्द की तरह।

इस प्रकार तुलसीदास के साथ कवि का मानसिक तादात्म्य कई स्तरों पर कार्यशील होता है। यह मात्र जीवनीगत या विशेष स्थितिप्रेरित उत्तमाव नहीं है। इसे यथार्थ और आदर्श, दोनों धरातलों पर कारगर होते हम देखते हैं। यह व्यक्तियों का ही नहीं, व्यक्तित्व को परिभाषित करने वाले देशकाल-युग-परिवेशों का भी तादात्म्य है। इससे भी भागे बढ़कर यह स्वयं सर्वनात्मक प्रेरणा का ही तादात्म्य है :

देश काल के घर से बिध कर  
यह जागा कवि अजोष छविधर  
इसका स्वर भर भारती मुखर होएगी

‘देश-काल के घर से बिधे हुए’ पूर्णतर कवित्व का यह आगमन तुलसीदास का ही नहीं निराला का भी है। यह एक साथ पुनर्पुन्यार्जन है अपने धर्म कवि का, और धर्मविश्वासपूर्ण दर्शन भी अपने वाक्यादर्शों का। ‘शक्ति की मौलिक कल्पना’ का जो संकेत कवि ने ‘राम की शक्तिपूजा’ में उभारा था, वह यहाँ आकर परिणाम हुआ है। ‘तुलसीदास’ सर्वप्रथम शक्ति (सर्वनात्मकता) की इस मौलिक कल्पना का ही प्रतिफल है। यह कल्पना ही इस कविता की ऐक्य और अनिष्टता देती है। यह इसी का फल है छि रत्नावली के रचानरूप और तुलसी के हृदय-परिवर्तन के प्रति हमारी प्रतिबिम्बा बही होनी है जो कवि चाहता है। हम सर्वोच्चमान का संग्रह नहीं

उठाना भूल जाते हैं : हमारा संघर्ष स्थगित हो जाता है और हम वही देखते हैं जो कवि देख रहा है। उसी दुनियाँ में प्रेरणा के खिचाव से बँधे हुए—

देखा झारदा नील-वसना

हैं सम्मुख स्वयं सृष्टि-रचना

जीवन-समोर शुचि-निःवसना बरदाजी

...ऐसा लगता ही नहीं कि कवि किसी तुलसीदास की कथा कह रहा है—

ये छन्द उसी की श्रान्तरिकता के खिचाव में नृत्य करते चले आते हैं—“कवि अपनी ही अनुभूति पर एकाग्र है—” “जिस कालिका में कवि रहा बन्द / वह भाग उसी में खुली मन्द”—“मतोविज्ञान की भट्टी से परे इस पंक्ति के गर्म हैं हम संवेदित होते हैं—कवि की मुक्ति का अन्तःप्रमाण इस लघात्मक उत्तेजना में रचा हुआ है—” क्योंकि यह तुलसीदास की ही नहीं, बल्कि निराशा की, बल्कि कवि मान की मुक्ति है। भाषा की मुक्ति है। यह आकास्मिक नहीं कि यहाँ व्यक्तित्व के स्मारक नहीं, तीव्र-वेधक पंक्तिवादी हमें कवि-व्यक्तित्व की याद नहीं दिलाती। कवि अपनी कविता में प्रोक्त होता जाता है। एक ही विन्ता, एक ही छवि, एक ही भावना बार-बार कौशली-कलकती है : सरस्वती की, सर्वना की, कवि-कर्म की, कवि की—

होगा फिर से दुर्द्धर्ष समर

जड़ से चेतन का निशि-वासर

कवि का प्रति छवि से जीवनमर, जीवनहर

भारतो इधर है, उधर सकल

जड़जीवन के संचित कौशल

जय, इधर ईश, है उधर सबल भाषाकर

यह ‘भारती’, ‘सरस्वती’, ‘कला’, सर्वनात्मकता कवि के लिए उस चेतन्य का प्रतीक है जो जड़ता के विरुद्ध अनवरत संपर्कित है। इस प्रकार सर्वनात्मकता को कवि इस कविता में एक ऐसी कौशिक शक्ति के रूप में साक्षात् करता है जो जड़ जीवन के संचित कौशल से लड़ रही है। ‘जीवनहर जीवनमर’ के मार्मिक विरोधाभास पर धरा और करें : कवि और छवि, कवि और सौन्दर्य का सम्बन्ध भी सरल और इकट्ठा नहीं है; वह भी द्वन्द्वात्मक है; वहाँ भी संघर्ष है। और यह संघर्ष अन्तहीन (जीवन मर) है। यह व्यक्तित्व की बलि भी चाहता है (जीवन हर) और व्यक्तित्व को सार्थक भी बनाता है। ‘जीवन मर’ भी है।

कवि इस सर्वनात्मकता को प्राणों की साधना भी कहता है। वह उसे एक साधू मूर्ति और संगीत में भी प्रत्यक्ष करता है :—“क्या हुआ वहाँ, कुछ नहीं मुना / कवि ने निज मन भाव में मुना / साधना ज्यों धधुना केवल प्राणों की / देखा सामने मूर्ति छल-छल / नयनों में छलक रही अचपल / उपनिषद् न हुई समुच्च सबल तानों की।”

प्रकाश इसी सर्वनात्मकता का प्रतीक है। इस कविता में प्रकाश के विम्ब खूब भाये हैं—“तम के धमर्त्य रे तार-तार / जो उन पर पड़ी प्रकाश-धार।...”; “अमग्न जीवन का अन्त्य भाग / जो दिया मुझे तुमने प्रकाश / भव रहा नहीं

लेनावकाश रहने का ।...लेना मैं जो वर जीवन भर बहने का...।" 'सरोज-स्मृति' की एक पंक्ति अनायास स्मरण आ जाती है—“अशब्द अघरों का सुना भाप / मैं कवि हूँ पाया है प्रकाश ।” इसके साथ ही इसी क्रम में हमें निराला की एक और बहुत ही सारगर्भित कविता याद आती है जो शुरू इस पंक्ति से होती है—“कहा जो न कहो / नित्य-नूतन प्राण अपने / गान रचरच दो ।” और जिसकी अन्तिम पंक्ति है : “मुक्ति हूँ मैं मृत्यु मे, आई हुई न डरो ।” हम पाते हैं कि ऐसी कई प्रतीतियाँ और अनुभूतियाँ 'तुलसीदास' में एकाग्र हो आयी हैं । निराला की दृष्टि में रत्नावली एक निमित्त मात्र नहीं है । वह एक वास्तविक प्रेरणा है रचने की; और तुलसीदास की यह कथा निराला की जीवनी से एक रसाविष्ट विह्वलता में तदाकार ही नहीं हो जाती, वह धीरे-धीरे उनके अन्तर्जीवन के मर्म को पकड़ती है । आत्मसाक्षात्कार की अनिवार्यता में उनके भीतर खुलती है । ध्यान देने की बात है—और हमारी समझ के लिए, निराला की हमारी समझ के लिए यह एक चुनौती है—कि 'सरोज-स्मृति' का “शृंगार रहा जो निराकार” किस पूर्णता के साथ, इस कविता में अभिव्यक्त हुआ है । अन्तर्जीवन की वह रुढ़ संकुलता यहाँ पूरी तरह कविता में उन्मुक्त होकर कलारूप में डल गयी है । कसान्तरित हो गयी है । जीवनी कवि-व्यक्तित्व ■ कवि-व्यक्तित्व एक विशालतर व्यक्तित्व और संस्कृति में सन्दर्भित होकर अपनी सार्थकता, अपनी परिपूर्ति पा गये हैं ।

इसीलिए तो इस कविता का समापन हमें पूरी राहत देता है ।...“प्राची दिगंत-उर मे पुष्कल रवि-रेखा”...मात्र एक रेखितपूजा नहीं लगती । बल्कि कविता की एकमात्र संभव और उपयुक्त पूर्णावृत्ति लगती है । संख्या के जिस रूपक से कवि ने प्रारंभ किया था, वह यहाँ पूरा होता है अपने सारे अर्थों के साथ । और यह समापन तो एक नया आरम्भ है : मुक्ति के अनुभव के बाद की नयी शुरुआत । नया जन्म । आध्यात्मिक पुनर्जन्म भी इसे कह सकते हैं ।...“बल मंदवरण आए बाहर / उर मे परिचित वह भूति मुपर / जागी विदवाअथ महिमाधर, फिर देखा /...” “पैरागाइय लास्ट” के अन्त की याद आती है :—“दे हैण्ड इन हैण्ड विद बाउंडल स्टैप्स एण्ड स्लो / थू ईडन टुक देयर सॉलिटरी वे ।...” तुलसीदास भी अपने इस नये अभियान में अकेले हैं—आदम से बही पयादा निपट अकेले, पर यह अनेकापन छोड़े हुए स्वर्ग का विषाद नहीं लिये है । यह तो परम स्वीकार और आत्मनिर्णय का अनेकापन है । रत्नावली अब 'विदवाअथ' है । चित्रकूट में प्रिया का जो साक्षात्कार कवि ने विषा या (भड़कीमर्वा छन्द) उसके साथ यह महामतिस्पर्धमण जुड़ गया है अनायास । वह तन भी 'पुष्कल' था और यह रवि-रेखा भी 'पुष्कल' है । क्योंकि यह संख्याही की अकेली मुक्ति नहीं, कवि की मुक्ति है । वासना की मुक्ति मुना त्याग में लयी है ।

... की यह रचना उनकी किसी भी अन्य रचना की अपेक्षा मूलम और कथ्य-अर्थ का जिनना बार यह समेटे है, उजना ही लापस इसकी भीली ... में है । शृंगार के लिए, कथा के लिए इतना जटिल छन्द कोई नहीं

त। फिर निराला ने ही इसे क्यों चुना होगा ? जिसने इस कविता को एक बार  
 रिम-बूम से पढ़ा है, वह क्या इसके किसी भी अन्य समयति में सिरने जाने की  
 न कर सकता है ? यह कैसी अनिवार्यता है ? क्या यह महज कवि के शिल्प-  
 त का प्रदर्शन है ? निराला स्वयं ही एक जगह कह आये हैं, "जितनी बार पठे  
 भी तार / छन्द से तरह-तरह तिर / तुम्हें सुनाने को मैंने भी / नहीं कही कम  
 गाए"---निराला की दीर्घकालिक शब्द-साधना और भाव-साधना बराबर एक-  
 से होड़ लेती रही है। हिन्दी में ऐसे कवि बस दो-चार ही हैं जिनके काव्य-विकास  
 क-सी स्पष्ट रेखाएँ हमारे अध्ययन के लिए सुलभ हो। निराला ने केवल कुछ  
 कविताएँ ही नहीं लिखी। उन्होंने शब्द-साधना के नैरन्तर्य को, रूपतन्त्रिक  
 कियों को भी लगातार समझा और समझाया। इस नाते भी उनका कृतित्व हम  
 कवियों के लिए एक पाठशाला सरीखा है। ऐसे अनुभवी रूपदा कवि के लिए  
 ठपों इस स्तर पर भव प्रदर्शन की वस्तु नहीं रह जाती। वह बहुत पहले उनके  
 गुजरकर उबर चुका होता है और उन्हें उनकी सही जगह रख सकता है।  
 कालिका में कवि रहा बन्द, वह भाव उसी में खुली मन्त्र"---सम्मोहन बाहे  
 प का ही, बाहे शब्दों के रूप-रंग का, कवि के विकास की प्रक्रिया बड़ी है।  
 बुलना और भरपूर उबरना। रूपासक्ति से गुजरकर, रूप की पाह पा कर ही  
 लम्बे हुमा जा सकता है। और इस प्रक्रिया में जीवन-तत्त्वों का प्रभाव या क्षति  
 बिछोह नहीं है, बल्कि रूपान्तरण है। भासक्तियों की एकाग्रता है। वह जीवन  
 जय नहीं, विजय है। इस प्रकार जीवन-तत्त्व और रचना-तत्त्व के सम्बन्ध में  
 तारकर नारीत्व का, नारी-तत्त्व का इस कविता में पलीभूत रूप है, बड़ी भाषा-  
 र रूप-तत्त्व का भी। एलियट ने कहा कि कविता व्यक्तित्व की प्रतिक्रान्ति है  
 र इस बात में यह भी जोड़ा कि "मगर व्यक्तित्व को प्रतिक्रान्त करने की  
 भी उसी के साथ उठनी है जिसने व्यक्तित्व की उद्गमता को बिया हो।"  
 जरा इस 'सापे लम्बी साँस सहज ही' छन्द पर गौर कीजिए। प्रायः 'भाँसू'  
 का स्मरण होगा। बिहारी के दोहों के बाद, मगर कोई उदाहरण देना हो  
 य की सारमर्म मुक्तकता का हिन्दी में, तो मैं 'भाँसू' का नाम लूँ। मगर  
 दूसरे प्रयोजन और उद्देश्य की निगाह में रखते हुए, क्या ऐसा नहीं लगना  
 ? यह मुक्तकता ही काव्यार्थ के संवरण में, विकास-गति में एक विघ्न बन  
 ? क्या उस छन्द में भाव की अविच्छिन्नता को देर तक क्रायण रखने की  
 ? क्या वह अपने गठन में विकास की बजाय संवार की हो उपादा प्रामाणिक  
 गीत नहीं होता ? क्या वह एकरसता पैदा नहीं करता ? क्या के प्रवाह को,  
 के उतार-चढ़ाव को, उनके सूक्ष्म परिवर्तनों को क्या वह बराबर ए-भी रखा  
 त के साथ निभा पाता है ? क्यों 'कामावनी' में कवि ने हर सब के साथ  
 त्व की अनुकूलित और समायोजित करने की चेष्टा की है ?  
 'मुलसीदास' का प्रत्येक छन्द नृत्य की एक मणिमा, एक मुद्रा है और उनमें वह  
 स्वतस्फूर्ति है कि बिना कहीं से दूटे, विभिन्न पक्षे घबनी मुद्रा में संवाल्

और विकसित हो जाए। साथ ही उसमें इतना अवकाश, इतना ठिकाण-सघाव भी है कि उस एक विशिष्ट मुद्रा को उसकी सम्पूर्णता में बहल और मूर्त कर ले जाए। इतना चोखन्नापन और फिर भी इतना झुलापन—इनकी अधिक गत्वरता के साथ इतने अधिक संतुलन का निर्वाह—!

यह गत्वरता, यह संतुलन, यह सघी हुई आत्मविश्रामपूर्ण विकास-गति छन्दों के एक-दूसरे से जुड़ने में—उनकी परस्परता में ही नहीं, प्रत्येक छन्द की अपनी संरचना में भी स्पष्ट अनुभव की जा सकती है—

जिस तरह गंध से बँधा फूल  
फँसता दूर तक भी समस्त  
अप्रतिम प्रिया से, क्यों डुकूल प्रतिमा में  
में बँधा एक चुचि आतिथन  
आकृति में निराकार धुम्बन;

भुक्त भी पुक्त, ज्यों आजीवन सधिया में

गति और गति का यह संतुलन क्या यो ही, कारण ही है? पूरा छन्द मानो एक पात्र है जिसमें भ्रम भरता जाता है—छोटी-बड़ी, तेज-मन्द धारों में—जहाँ तक कि पात्र डबडबा न जाए। तुकों के विशेष न्यास को ही लीजिए। पूरे छंद के बँधार में तीन बार तुकों बदलती हैं पर यह बदलाव एक झटके के साथ नहीं होता। दूसरी तुक को उठाने वाली (अर्थात् तीसरी) पंक्ति में भी पहली वाली तुक का प्रत्युत्तर और प्रतिध्वनि रची हुई है। और इस दूसरी (महत्वपूर्ण) तुक का उत्तर अन्तिम पंक्ति तक स्थगित रखा गया है। इस प्रकार छन्द के सारे अवयव, सारी पंक्तियाँ एक-दूसरे से कई स्तरों पर सम्बद्ध और घनिष्ठ हैं। तीसरी पंक्ति के घन का विराम छन्द को विभक्त नहीं कर देता : वह हमें फिर वापस उसी गति में ठेलकर भी धगसी गति की प्रतीक्षा में पर्युत्सुक बनाए रखता है; और जब यह चक पूरा हो जाता है, तब यह अप्रत्याशित जुड़ाव, छन्द की द्विविध गतियों का यह एकत्र विराव हमारी उत्तेजना का शमन कर देता है।

हम कह सकते हैं कि नृत्य की तरह त्रि-आयामी तुकबन्ध वाली यह छन्द-योजना मानो इस पूरी कविता के ही त्रि-आयामी अर्थ और कथात्व को ही झलकानी प्रतीत होती है। निराला की कथा, तुलसीदास की कथा और संस्कृति की—राम-रावण संघर्ष की—कथा। और जिस प्रकार कविता के संचटन में ये कथाएँ परस्पर संतुलित और अन्वयान्वित हैं, उसी प्रकार की नियमपूर्ण स्वतन्त्रता हम छन्द का भी स्वभाव है।

सय के साथ बिम्बों का भी जीवन्त ऐक्य इस कविता के अर्थ-संदर्भों में रचा हुआ है। कविता का विकास संघ्या और प्राप्ति के बीच होता है। घन, आलीप काव्य के एक परिचित प्रतीक कमल का बिम्ब हमें आसोपास रचा हुआ है। हम बिम्ब का उपयोग एक सामान्यीकृत फूल के रूप में भी हुआ है—जैसे, हम सभी सभी उद्भूत विषय छन्द में ही। विशिष्ट को साधारण करने वाला यह बिम्ब (छन्द)

तुलसीदास की उस मन-स्थिति का ध्यान करता है जिसमें वे एक ऐसे विचार को व्यक्त कर रहे हैं जो अपने-आप में अत्यन्त मार्मिक है किन्तु जिसे उन्होंने अभी सचमुच अभिव्यक्त नहीं किया है। क्योंकि यहाँ पर वे अपनी भावस्था का औचित्य सिद्ध कर रहे हैं : अपने मोह पर आदमों प्रेम की स्वतन्त्रता आरोपित कर रहे हैं। आध्यात्म-कमल को किसी भी फूल से मिला दे रहे हैं।

किन्तु कविता के कई मर्मस्थलों पर यह फूल का बिम्ब अपनी विविध व्यञ्जना के साथ उपस्थित है। पहला छन्द ही—“है ऊमिल जल; विश्वलक्षण पर शतदल” —इस बिम्ब को मुखर कर देता है। यहाँ इसका प्रयोजन देखिए और फिर तीसरे अन्तिम समापक छन्द पर आ जाइए। क्या यहाँ तक आते-आते इस बिम्ब का भी वैसे ही रूपांतरण नहीं हो जाता वैसे कि प्रारम्भ के तुलसी का मन तक आने ही गया है? दोनों ही स्थानों पर निराशा का यह बिम्ब अस्तित्ववादी की आत्मस्थिति का और उसने लगी-लिपटी सामाजिक-सांस्कृतिक वस्तुस्थितियों का भी भाइना है—

लंकुचित सोलसो डबेन पटल

बहसो, बमल निरती मुल-जल

प्राची दिगंत-उर में पुष्पल रवि-रेखा

‘कमल’ शब्द के प्रयोग में जो अनिश्चिन्ता और अनेकार्थव्यञ्जकता है वह यो ही नहीं है। सूझ होने हुए भी दूराकड़ वह नहीं है। कमल लक्ष्मी का नाम है किन्तु यहाँ वह ‘सरस्वती’ और ‘उषा’ की अर्धशृङ्खलियाँ भी समेट लेता है (उषा मुनहूँने तीर बरसाती, जय लक्ष्मी-भी उदित हुई—‘प्रसाद’)। साधारण ऐश्वर्य का कवि निराशा सरस्वती और लक्ष्मी में कोई विरोध नहीं देखता; वह उन्हें एक कर देता है। और दूसरी ओर आध्यात्मिक सम्पन्नता और सर्वनात्मकता को भी बमल की ध्वन्यात्मक व्यञ्जना में एकाग्र कर देता है। प्रथम छन्द का ‘ऊमिलजल’ और ‘विश्वलक्षण शतदल’—यहाँ जिस जडर रूपान्तरित हो जाते हैं!

इस बिम्ब का एक और प्रयोग देखिए—प्रारम्भ में ही बिचकूट यात्रा के दौरान तुलसीदास की मानसिकता के उद्घाटन-श्रमण में : “आते हो कहीं तुम दिव्य/ हय पहना कर कपोतिर्मय शक् / प्रियतम को ज्यों बोलें सप्यक् घासन में / फिर निह भूद के पल पहमल / इन्दीवर के से शीघ्र विमल / फिर हुई महरन भाति पुष्पल उम तल से।” और इस ‘भूदने’ का मर्म जाणना हुआ जिस प्रचार अपने छन्द में पहुँच जाता है, हम पर और कीजिए : “उम ऊँके नम का मूजन पर/मंजुन जीवन का मन-मधुर / मूलनी उम हय-छवि में बँध कर लीरज को / बैठा ही या मुल में लल-भर/ भूद गए पानी के दल मुदुर / रह गया उमी उर के दीगर घासन हो।”

यह हम कविता का छलीमशी छन्द है। अब देखिए, आगे जाकर कवि इसी बिम्ब को किस तरह प्रस्तुत करता है? जिस तरह हमने अर्ध-जन्म के परिचयन और विविध कर देना है—

वे भूँडे मयन, जानोमोहित

जनि में लीरज ज्यों चित्त में रिचन



अपनी असीमता में अमरिता प्राणाग्रम  
 जिस कलिका में कवि रहा मग्न  
 वह आन उठी में सुनी मग्न  
 भारती-रूप में सुरभि-छन्द निष्प्रभ

(छन्द सं० १०)

वह पहले वाला छन्द इस छन्द में सुन जाता है। तिरुङ्ग वही नहीं, कविता का प्रारम्भिक छन्द भी...। 'निरञ्जलप्राण शतदल' (जोकि तुलसीदास की धार्मिक मूर्च्छा और सृजनहीनता का ही नहीं, अपितु तुलसी के देश-काल का, तुलसी के भारत की दुर्वसा का भी प्रतीक है) वह यहाँ 'भारती-रूप' में सुरभि-छन्द बनकर सुन गया है। 'भारती' शब्द यहाँ कितनी सार्थक व्यंजना देता है! जैसा कि कहा गया था, इस कविता की एक वस्तु स्वयं कविता, स्वयं सर्वनात्मकता भी है जिसकी देवी सरस्वती है। उसे 'भारती' की संज्ञा देकर कवि उस सर्वनात्मकता को देश-काल से जोड़ रहा है। वह एक साथ सरस्वती को समसामयिक देश-काल में उतार भी रहा है और देश-काल को सरस्वती तक उठा भी रहा है। यानी कविता जिस तरह एक अनिवार्य गति से निराला और तुलसीदास के एकात्म्य की ओर सरसर होती है, उसी तरह 'निरञ्जलप्राण शतदल' वाले देश-काल तथा कवि के भीतर जागृत सर्वनात्मक प्रेरणा कपी शतदल के 'सुरभि छन्द भारती-रूप' के एकात्म्य की ओर भी। इस विस्तरेण से स्पष्ट होगा कि हमने शुद्धता में ही इस कविता के अनेक-वृत्तीय संवरण की जो बात उठायी थी, वह प्रकारण नहीं थी।

कमल के फूल के अलावा इस कविता में पानी के बिम्ब भी प्रयुक्त हुए हैं। जलद, लहर, नदी-सागर इत्यादि के रूप में। वहाँ भी वही विकास दिखाई देता है। प्रारम्भ का 'जलद-जल दुस्तर' अन्त में कटकर 'संकुचित खोलती खेत पटल बहती कमला तिरुङ्गी सुल-जल' बन जाता है। इसी तरह प्रारम्भ में वहाँ हम पाते हैं "खोचता कहाँ है किबर कूल / बहता तरंग का समुद्र फूल / यों इस प्रवाह में देश-मूल को बहता..."। वही कविता के अन्त की ओर हम कवि को "प्रकाश-भार में जीवन-भर बहने का घत" ठानते देखते हैं। बहने की बात वहाँ भी है और वहाँ भी; किन्तु वहाँ उनके अर्थ में गुणात्मक परिवर्तन आ गया है। एक ही शब्द वितान्त विन्न व्यंजनाएँ देने में समर्थ हुआ है। शिल्प की यह सूक्ष्मता निराला के कवि का आस पुनः है: हिन्दी की विविध व्यंजना-शक्ति की भरपूर टटोल उन्होंने की है, वह इसका प्रमाण है और ऐसे उदाहरण उनके यहाँ बहुतेरे मिलेंगे। पहले वाले उद्धरण में बिम्ब की बिम्बवत् स्थिति अधिक स्पष्ट है; दूसरे में वह अधिक प्रच्छन्न है किन्तु कम अर्थव्यंजक नहीं। पहले वाले बिम्ब का घनप्रवाह मूल की नेतृता को हारने वाला है। अगर घने इसकी परिधि देखिए—

बाजी बहती लहरें कमल  
 जाने जानतुल प्रसीधन

जल-बिम्ब को देखिए और इसके बाद—

जायो जायो छाया प्रभात

बीती वह बीती धंधरात

भरता भर ज्योतिर्मय प्रपात पूर्वावल

स्पष्ट ही, यहाँ जल-विम्ब के भी अर्ध-सन्दर्भों का कुछ वंसा ही स्थानांतरित हो गया है जैसा कि उपरोक्त कमल-विम्बों का। साथ ही यह भी गौरतलब है कि यही भाकर 'प्रकाश' (जिसकी चर्चा पहले ही की जा चुकी है) और जल के विम्ब एक हो गये हैं। 'ज्योतिर्मय प्रपात' वही 'प्रकाश-घार' है।

जल का दूसरा विम्ब वर्षा से सम्बद्ध है। निबन्ध के प्रारम्भ में ही जो छन्द हमने टीका था, उस पर एकाग्र होने का समय आ गया। "हो गए धाज जो छिन्न-छिन्न / छुट-छुट कर दस से भिन्न-भिन्न / वह धकल कला यह सकल छिन्न जोड़ेगी / रवि-कर ज्यों विन्दु-विन्दु जीवन / संचित कर करता है वर्णन / लहरा भव-नादय मय-मन भोड़ेंगी।" जल को यही जीवन कहा गया है। सूर्य प्रकाश का देवता है, और—हाँ,—कमल का भी। यों इस छन्द में तीनों विम्ब एकाग्र और एक हो गये हैं : कमल, जल और प्रकाश के। और यह इस कविता का उच्चतम शिखर है क्योंकि यह छन्द इस कविता की सारी विषय-वस्तुओं को एक अग्रह एकाग्र कर देता है; न केवल विषय-वस्तुओं को, बल्कि अभिव्यक्ति-साधनों (विम्बों-प्रतीकों) को भी। कहने को मन होता है कि यदि मुझसे कोई पूछे कि 'तुलसीदास' का अर्थ क्या है तो मैं यह छन्द उसके सामने पढ़ दूँगा—'वह धकल कला यह सकल छिन्न जोड़ेगी'—कवि कहता है और अपने कथन का प्रमाण भी मानो वहीं उन्हीं पंक्तियों में रख देता है। कवि ने यहाँ कवि की कला और सूर्य की कला को समीकृत कर दिया है। यह भावस्तिक नहीं, कि 'प्रकाश' शब्द निराला को इतना प्रिय है। यही तो वह तत्त्व है जिसमें वे विचरते हैं—'विहग के वे पंख बढ़ते, किया जल का मीन' जैसे आत्मस्वीकार के आनन्द। यह पंक्ति तो प्रसाद के कविकर्म पर ज़रादा फरती है क्योंकि उनकी कल्पना जलधर है। निराला के लिए तो प्रकाश, सरस्वती का, रचनाशक्ति का ही दूसरा नाम है। इस छन्द में आप निराला की अद्वैत प्रतिभा के दर्शन कर सकते हैं : पदार्थ और ऊर्जा का, तत्त्व और स्वरूप का, ब्रह्म और रवि का, अस्ति और छवि का अद्वैत...। रामदेव की पंक्ति याद आती है—'शक्ति ही छवि के मितल का हास मंगलमय।' एक निराला ही ऐसा कवि है जो वेदान्त जैसे अ-आव्यसम्भव दर्शन से भी कविता निचोड़ लेता है। एक निराला ही ऐसा कवि है जिसके खून में इतनी गर्मी, इतनी ऊर्जा है कि एक और संस्कृत शब्दों के धनपेल घटाटोह को भी पिघलाकर हिन्दी के संगीत में डाल दे जाए और दूसरी ओर भारी-भारी दार्शनिक विचारों-भावनाओं को भी कविता के धाने साधन में उड़ा दे।

## भाषा की काव्यमुक्ति : निराला से धूमिल तक

भाषा का सम्बन्ध भावमी के व्यक्तित्व से ही नहीं, उनके अस्तित्व से भी है। व्यक्तित्व की अनुभूति रोडमरों की अनुभूति है क्योंकि व्यक्तित्व की चेतना महिम्ना ही है जिसके बिना भावमी जीवन में सरुन नहीं हो सक्ता, समाज में अपने को जमा नहीं सकता। अस्तित्व की चेतना हममें मुद्रित से ही कमी जगती है क्योंकि वह हमारी प्रयोजन-शक्ति में सहायक नहीं होती, उसे बाधक ही होती है। व्यक्तित्व की चेतना भावमी को आत्मविश्वासपूर्ण और आत्मतुष्ट बनाती है, जबकि अस्तित्व की चेतना का आरम्भ ही इस आत्मतुष्टि के विपटन से होता है। व्यक्तित्व की अप-मान्यता या नगण्यता को विवक्षित करने वाला बोध ही हमें इस व्यक्तित्व की प्रामाणिकता के प्रति संकल्प बनाता है—उसके आधारों की जाँच-पड़ताल करने की विवश करता है : दूसरे शब्दों में, हमें व्यक्तित्व की नागरिक व्यवस्थाओं से सींचकर अस्तित्व के अराजक बीहड़ों में पटक देता है। “हाथ पर मेरे कलपते प्राण, तुमको मिला कौंती चेतना का विषम जीवन-मान—” हम देख सकते हैं कि सम्यता के अस्थिर युगों में यह प्रक्रिया, यह प्रस्तावना अधिक तीव्र होती है।

कारण, जिन युगों में मनुष्य की संस्कृति और सम्यता के बीच कोई पार्यव्य नहीं होता—संस्कृति के मूल्य ही सम्यता के मूल्यों के रूप में स्वीकृत और सक्रिय होते हैं : व्यक्ति और समाज की आकांक्षाओं और प्रेरणाओं के बीच असामंजस्य कम-से-कम होता है—सर्वमान्य भावस्थायें और विश्वास ही व्यक्तित्व की सन्दर्भ-मीठिका के रूप में सहज कारणर होते चलते हैं, उन युगों में मनुष्य की संस्कृति ही मनुष्य की सर्जनात्मकता के निर्वाह संचरण के लिए पर्याप्त होती है। अनुभूति का अन्तः-प्रमाण सहज होता है और भाषा भी उसे प्रतिरोध नहीं देती : भाषा के तत्त्वों, इकाइयों के बीच भी वही संगठन, वही स्पष्ट नियमपूर्ण संकेत-व्यवस्था कायम रहती

है, जैसी कि समाज के अवयवों के बीच । संस्कृति का सिद्ध गुणवाक्यार्थ व्यक्ति की गति को कुण्ठित नहीं करता, बल्कि उसे एक धुरी प्रदान करता है और उसके साथ-साथ पूरी स्वतन्त्रता में परिताप होने का विश्वास (या भ्रम) भी । इसके विपरीत जिन युगों में यह सन्दर्भ-शीलता गड़बड़ा जाती है, संस्कृति के भूल्य सम्मत्ता को प्रेरित-संघटित करने की सामर्थ्य खो देते हैं, उन युगों में भूल्यों के विघटन के साथ-साथ मानवीय-सम्बन्धों का, स्वयं मानव-व्यक्ति का भी विघटन शुरू हो जाता है । लिहाजा शब्द भी अपनी धुरी छोड़ने लगते हैं—उनकी संयोजकता बदल जाती है । हमने भी अनुभव की वही भराजकता संकमित होने लगती है ।

इस भराजकता के सार्थक प्रतिकार के लिए, धर्म के निश्चित अनुभव को फिर से प्राप्त करने के लिए 'अस्तित्व' के प्रति एक प्रतिरिक्त चिन्ता और चेतना विकसित की जाती है और इस प्रक्रिया में भाषा का अनुभव भी अभिकाधिक भ्रातृरिक होता जाता है । बासी और धर्मशील शब्दों को उनकी सम्प्राप्त-जड़ सीकों से हटाने के लिए कवि एक नई लय-ताल में डालता है : एक जटिल छन्द और वाक्य-विन्यास में नियोजित करता है उन्हें; ताकि इस नई लय-गति में, इस नए माहौल में उनकी सहजता बापस आ सके और उन पर लगी हुई काँड़ भी कट सके । मसलन, क्या कारण है कि निराला की 'भरण-दृश्य' जैसी कविता हमारी संवेदना को एक नया और अप्रत्याशित भाषात देती है ? क्यों हमें एक अजब-सी स्वतन्त्रता का अनुभव होता है जैसे एकाएक हमारी अनुभव-क्षमता बढ़ गई हो—कवि ने भाषा के एक ऐसे मर्मस्थल को उद्घाटित कर दिया हो, एक ऐसा अवकाश शब्दों के भीतर खोल दिया हो जिसके लिए उस भाषा का हमारा सामान्य बोध और अनुभव हमें तैयार नहीं कर पाता, मानो काव्यकृद् भाषा पर कवि ने छापा मार दिया हो और उसको मूर्च्छा भग कर दी हो । पूरी कविता एक लम्बी लपटी हुई साँस-सी लगती है—एक गहन 'धर्म' का पीछा करती हुई, तमाम कोनो-झोंक में से उसे धूँढ़कर बाहर खुली हुई हवा में निकालकर ही दम लेती हुई । यहाँ तक कि, पिटे-पिटाए शब्द भी जीवित मौलिक हरकतों का स्वाद देने लगते हैं । शब्द और लय की यह मौलिक टकराहट और घनिष्ठता कोई महज छायावादी भावोद्गार नहीं है । जीत की रुढ़ि का संहार करके ही यह गीति-साधक ऊपर उठता है ।

कहा जो न, कही !

नित्य-नूतन, प्राण, छपने

पान रच-रच दो !

विश्व सीमाहीन

बाँधतो जातीं भुम्भे कर-कर

धरणा से दोन !

कह रही हो पुःस की निधि

यह तुम्हें ला दी नयी विधि

विहग के वे पंख बदने—



विषयन से धक्काकर पुनः संगठन माँगे। तब और अधिक क्रान्तिकारी संयोजन की जरूरत होगी। वाक्य और शब्दों के सम्बन्धों की भाषाशिक्षता नए सिरे से रखनी पड़ेगी। इन प्रकार की चेतना को हम अज्ञेय, कंबरेतारायण जैसे कवियों में देख सकते हैं। कंबरेतारायण के 'माध्वम' की 'प्रसन्नपुष्ट चेतना' का संकेत इस सम्बन्ध में विशेष रूप से स्मरण आ रहा है—

एक प्रसन्नपुष्ट चेतना है जो आवेश में भावनों को तरह  
भाषा को वस्तु मान, तोड़-फोड़ कर  
अपने एकान्त में बिखरा लेती है  
और फिर किसी तिसकते बालक की तरह कातर हो  
भाषा के उन्हीं टुकड़ों को पुनः  
अपने स्तब्ध मन में सवेदती है, संजोती है  
और जीवन को किसी नए धर्म में प्रतिष्ठित करती है।

आगे इसी कविता में कवि कहता है—

शब्दों से घनिष्ठता बढ़ने को  
कि उनकी एक परफुट सहक तुम्हारे सौम्य को छू से  
और तुम्हारी विशालता मेरे अदेय को समझें :  
स्वयं सिद्ध आनन्द के प्रौढ़ आतिथान में  
समा जाए आवाजों की गूँज-सा आर्यलोक

\*\*\*\*\*

यह 'प्रसन्नपुष्ट सहक शब्दों की' क्या है? हमने ऊपर जो कहा कि कवि भाषा को मात्र अपने व्यक्तिपरक प्रयोगों से नहीं, बल्कि अस्तित्वपरक स्मृति से पहचानता है। भाषा उसकी स्मृति है—अस्तित्वपरक स्मृति, जो कि उसकी व्यक्तिगत स्मृति से बड़ी है : उसकी संपूर्ण और सम्बन्ध-शीलता है। करने की संस्कृति भी यह काम करती है। किन्तु जैसा कि कहा गया, अत्येक युव संस्कृति का युग नहीं होता। संस्कृति का उत्कर्ष भी होता है और अपवर्ष भी। अपवर्ष और हानि के समय संस्कृति का मुख्यवर्णन खरम या अतिमन्द हो जाता है। किन्तु वह एवम नष्ट नहीं हो जाती। एक जीवन प्रभाव और नियामक शक्ति के रूप में वह निरोद्धित हो जाती है अथवा; किन्तु भाषा उसे अरब कर लेती है। भाषा में वह अन्तःस्थित हो जाती है। तब उसके तरबों तक पहुँचना अत्यधिक दुष्कर हो उठता है। ऐसे समयों में कवि का कार्य अवेगान, अधिक अहित हो जाता है। संस्कृति की सम्बन्ध-शीलता की शक्तिमानि मानी उसे भाषा से करनी पड़ती है : एक मुख्य शक्ति अवेगान विरहित करती पड़ती है। उसी अस्तित्ववादी अनिवार्यता और प्रसन्नपुष्टता के साथ भाषा से—भाषा की अर्थों से—उसके अन्तःस्थित शक्तियों से जुड़ना पड़ता है, जिस तरह कि अस्तित्व और समाज के विषयन की शून्यताओं में। कवि की हृदय में यह उसी अस्तित्व की ही शक्ति की बुनियादी समझ है : अस्तित्व की शक्ति से भी समाज।

हमारी कविता में जब व्यक्तित्व की सोच की आवाज बुलन्द की गई थी, तब वह साधक और अपने समय की सचाइयों में अनिवार्यतः सन्दर्भित थी। संस्कार और संवेदना की कशमकश को वह सही ढंग से रेखांकित करती थी। यह कशमकश तब रचना की एक सार्थक और प्रमुख प्रेरणा थी। रचनात्मक जिजीविषा, तब, ऐसा लगा था कि इतनी धारदार और पंखी भारतीय लेखक में पहली बार पैदा हो रही है। तब जैसे एकाएक यह ग्रहसास बड़ी तीव्रता के साथ उभरा था कि हमारी अपनी संस्कार-प्राप्त भाषा ने (और जीवन-प्रणालियों ने) कभी हमें अपने व्यक्ति-मन की ऐसी आत्मीय पहचान नहीं कराई। हमें,—हमारे कवियों और कथाकारों को—लगा था कि कदाचित् हमारी परम्परा में व्यक्ति की उस विलक्षणता का जैसा आदर नहीं हो पाया जैसा कि होना चाहिए था। या कि हमारे संस्कारगत मन और अस्तित्व में ही कुछ ऐसा जड़ीभूत है जो कि कलात्मक स्वभाव को, सर्जनात्मक व्यक्तित्व को कुण्ठित करता है—उसे वास्तव में स्वतंत्र और स्वचेतन होने देने से पहले ही अपने भीतर लपटा लेता है। स्वभाविक ही, हमारी कविता की सड़ाई इस लपटा लिए जाने से थी। यही उसके विद्रोह और सार्थक विद्रोह की दिशा थी। ऐसा नहीं कि पूर्ववर्ती कवियों में यह कशमकश बिल्कुल ही न रही हो : निराशा का विद्रोही व्यक्तित्व तब हमारे कवियों के लिए प्रेरणा-स्रोत था। उनके कृतित्व का भी वही भ्रंश हमारे लिए सार्थक और प्रेरणाप्रद था जो इस हमारी 'विद्रोही व्यक्तित्व' वाली भाषा को पुष्ट और पूर्ण करता था (बल्कि जो इसमें नहीं घंटता था, उसे भी हम इससे अनुकूलित करके ही देखते थे; और जो बहुत ज्यादा झाड़ा पड़ा, उसे उनकी मानसिक दण्डता का प्रतिबिम्ब कहकर हल कर देते थे)। रहे बाबू जयशंकर प्रसाद, सो अपने तमाम 'ऐतिहासिक बोध' के बावजूद—जिसकी दाद हमें मजबूरन देनी ही पड़ती थी—वे और उनका कृतित्व हमें भारतीय पुनर्जागरण की करामात से उत्पन्न आत्मगुणियों का एक ऐसा विशाल दूह प्रतीत होने थे, जिससे टकराने की कोशिश करने का मनचब था उस धार को ही कुन्द कर लेना, जिसके बल पर हम तत्कालीन रचना की सड़ाई लड़ रहे थे। हमारी संवेदना तब संस्कारों की सदियों पुरानी जड़ से छूटने के लिए प्रयत्नशील थी और प्रसाद का प्रयत्न हमें इसके ठीक विपरीत लगता था। मैन्सू भानुजि की मृत्यु पर किसी ने कहा था कि "देवर गोब्र धवर सास्ट धीक..." ज्यादा-से-ज्यादा हम भी उस वक्ता यही कह सकते थे कि "देवर गोब्र धवर सास्ट इन्डियन..." और छुट्टी पा सकते थे। अपने संस्कारगत अस्तित्व की जड़ों में पूरी तरह स्थापित और मगन वह बरगद हमें उस वक्ता से ही क्या लगता था...

एक और बात भी थी जिसको सही-सही और साफ-साफ पहचाना उसकी लगना है, चाहे हमारे बीच-बार जिनने मोटे और भदे सगे। वह बात है पूर्व और पश्चिम के द्वन्द्व की... उसकी क्रमशः गहराती बेतना की, जो कि आज हमारी सर्व-नाममता में संस्कार रूप से बज्रभूत है (इतनी, कि अब हमारी संवेदना उगाने भी मुक्त होने को छटाटा रही है); किन्तु उस वक्ता, यानी छायावाद के उगाने में वह नई चीज थी—बल्कि सर्वनाम्न होने की लाने जैसी बन गई थी। क्यों था नई

थी ? क्या वह ऐतिहासिक अनिवार्यता थी ? क्या वह सिर्फ एक ब्यादा प्रतिभा-  
शाली—किन्तु कम भारतीय, पश्चिम पश्चिमी ढंग में ढले हुए व्यक्ति के साहित्यिक  
(धीरे, ह्रीं, राजनीतिक) नेतृत्व के शुद्ध संयोग का परिणाम था ? क्या कारण है कि  
हमसे कई लोग (जिनमें उस दौर के लेखक भी शामिल हैं) इस पूरे विकास-क्रम  
का, इस पूरे दौर का प्रायश्चित्त पढ़ने की मुद्रा में धा गए हैं ? क्या यह मोहमग सही  
और सार्थक है और क्या यह समकालीन रचनात्मकता की सही दिशा में ले जाने का  
उपक्रम है ?

एक भीतर हिन्दुस्तानी की तरह हम भी जरा इन प्रश्नों से पलायन करके  
कुछ बुनियादी दर्शन बघार लें । सर्वनात्मकता क्या है, यह जब हम सोचते हैं तो क्या  
हम भारतीय या हिन्दू दृष्टि से सोचते हैं ? क्या हमारी इसकी अवधारणा पश्चिमी  
ढंग की नहीं होती ? आलोचना सर्वनात्मकता का विन्तन है और उसके साथ-साथ  
विन्तन की सर्वनात्मकता भी । और देशों के इतिहास हमें यही सबक देते हैं कि कोई  
भी जाति तभी तक जीवित रह सकती है, कोई भी संस्कृति तभी तक सक्रिय रह सकती  
है जब तक वह गतिशील रहे : यह गतिशील होना सर्वनात्मक और आलोचनात्मक  
दोनों प्रकार की सक्रियताओं से संभव हो सकता है । हमारे देश का इतिहास क्या  
कहता है ? क्या वे दोनों प्रकार की सक्रियताएँ हमारे यहाँ मौजूद रही ? हम देखते  
हैं कि इस धार्मिक संस्कृति में जब तक आलोचना का अनुपात मौजूद रहा, तब तक  
सर्वनात्मकता भी काफी सक्रिय रही । उसके अवसृष्ट हो जाने के साथ-साथ वह भी  
अवसृष्ट हो गई । एक पूरी-की-पूरी सम्मत्ता मरुत से कच्छप की मोति में बली गई ।  
तब आए संत कवि, जिन्होंने धार्मिक दृष्टि का पुनर्मूल्यांकन किया और उसमें सामा-  
जिक विवेक-चेतना की भी कोड़ा । इस मौलिक और स्वाभाविक आलोचना ने भारतीय  
जनता के भीतर की काफी-कुछ अवसृष्ट कविता को बाहर निकाला और इस प्रकार  
उसकी अवसृष्ट सर्वनात्मकता का एक जोरदार विस्फोट संभव बनाया । क्योंकि संत  
कवियों का दर्शन कविता-संभव दर्शन था । होने को उनसे पहले शंकराचार्य के रूप  
में हिन्दू बौद्धिकता का एक अवसृष्ट विस्फोट हो चुका था किन्तु उसमें उतनी ही  
असतत कविता की प्रेरित करने की ताकत क्यों नहीं थी, जबकि शंकराचार्य स्वयं  
कवि थे ?

संतों ने हठियरी की सीढ़ी नहीं, उन्हें सीढ़ी सजीला अवसर बना दिया ।  
रुद्रिणी तो धातन-संरक्षण का अनिवार्य तक बनो हुई थी; उन्हें वे कैसे तोड़ते ?  
उन्होंने केवल ब्राह्मण-संस्कृति की प्रकाण्ड बौद्धिक उपलब्धियों का भावना-कल्प करके  
सर्वहारा-संस्कृति की बीज बना दिया और 'सनातन धर्म' का ऐसा मार्ग निराना कि  
जिनमें बौद्ध और मुस्लीमत के योगदान का भी सहज समावेश हो गया । इस सारे  
आन्दोलन ने जनजीवन के भीतर से उस व्यापक माननात्मक विस्फोट को जन्म दिया  
जिसकी अनिवार्य अनिवार्य कविता में हुई । संतों की आलोचना ने जिन जगहों  
को नहीं छुआ वे सर्वनात्मकता से धूल्य रही; और बाह में सामाजिक-राजनीतिक  
परिस्थितियों की बदली हुई अवस्था के साथ उन रुद्रियों की विरक्त भी बढ़ती गई



धीरे-धीरे तक कोई भी मौलिक विचारक नहीं हुआ। फलतः सर्जनात्मकता फिर प्रचलित हो गई। इस प्रकार भारतवर्ष के जीवन में सर्जनात्मकता और आलोचना का निरन्तर नहीं रहा। फिर भी जाति की जीवनी-गतिक्रियायें रही, कुष्ठित नहीं हुई और इतिहास की एक जीवित शक्ति और जीवित भाषा से टकराते ही फिर से पुनर्जागरण की सहर देश के एक कोने से दूसरे कोने तक दौड़ गई। वह क्या था जिसे हमें जीवित रक्षा—संस्कृति के स्तर पर भी और सभ्यता के स्तर पर भी? यह अतीतोन्मुख या पुनरुत्थानवादी प्रवृत्ति से नितान्त भिन्न प्रवृत्ति का सङ्गण है कि प्राग्भो विरोधी प्रवाह तक को पचाकर, उसे आत्मसात् करके आगे बढ़ जाय। यह परिणाम होता है कहीं भीतर बहुत गहरे केन्द्र में एक खड्गदस्त खुलेपन और नमनीयता का।<sup>१</sup> रूढ़ियाँ भी सारी जैसे इस बेहद नाजुक (घलनेवाली) और सततनाक खुलेपन की रक्षा के लिए ही कवच की तरह जुटती गई हों। आज हम सर्जनात्मकता को 'संघर्ष' की ही शब्दावली में समझते और अनुभव करते हैं और यह सर्वथा स्वामाधिक और अनिवार्य भी है। किन्तु इस दृष्टि से देखा जाय तो इस पश्चिमी प्रथम में भारतीयता सर्जनात्मक है ही नहीं। क्योंकि वह चाहे और जो कुछ हो, संघर्षमूलक तो निश्चय ही नहीं है। संघर्ष होता है व्यक्तिस्व में; जन्मान्तरवाद में नहीं। संघर्ष होता है इतिहास में; महाकाल में संघर्ष कैसा? भारतीय प्रतिभा का वैशिष्ट्य और विषय इस बात में है कि उसने काल के आघात को अतिशय करने का मार्ग खूँड निवाला, इतिहास के प्रति भी एक अनतिहासिक और कायातीत दृष्टि प्रक्षिप्त की और न केवल अस्तित्व की, बल्कि यह दृष्टि समग्र इतिहास पर हावी हो गई। मुझे जाने क्यों ऐसा लगता है कि सर्वमान्य आस्थाओं में डूबने और सूखबूझ होने के पूर्व इस सबके पीछे एक लम्बी परम्परा 'अस्तित्व' और शुद्ध अस्तित्व के विस्तार की रही होगी। उसके परिणाम ही हमारे सामने बच रहे हैं; प्रक्रिया सामने नहीं है। आज, जब हम इतनी दूर निकल आए हैं और उस अत्यन्त सच्ची और सूक्ष्म बेदनाय की ओर पुके हैं, क्या कभी हमारे सामूहिक अवचेतन के भीतर उस मौलिक प्रक्रिया का पुनर्जन्म संभव होगा? इतिहास की एक लम्बी जड़ता में हमने व्यक्तिस्व की सर्जनात्मकता खो दी थी। इसलिए यह अनिवार्य था कि हम पश्चिम से जुड़ते और संघर्षित होते जिसमें कि सभ्यता का आधार ही उस प्रकार की सर्जनात्मकता थी। हमें गलत करने के लिए यह नितान्त आवश्यक थी और एक खड्गदस्त पुनीत की तरह हमने उसका धाँगीकार भी किया था। बिना उससे टकराए हम अपनी सर्जनात्मकता का अनुभव नहीं कर सकते थे। न अपने बाङ्गमय में उसकी शक्ति के लिए प्रेरित हो सकते थे। इसलिए व्यक्तिस्व की शक्ति का नारा उस शुद्ध अस्तित्व की शक्ति वाली, संघर्ष को घामिन करने वाली, विश्वजनीन सर्जनात्मकता से (जिसे हमने भारतीय सर्जनात्मकता कहा) वास्तव में जुड़ने के लिए, उसे महगुल और तनिय कर देने के लिए अनिवार्य था। हम बेबन उसे स्वीकार करने आए थे, अपने मन जाते रहे थे बिना उसे अस्वीकृत किए; और इस प्रकार हमने सदियों में अपनी सर्जनात्मकता ही अस्वीकृत कर रखी थी। व्यक्तिस्व और अस्तित्व के, आत्म और

प्रनात्म के, जिस गहरे मन्वन में से, बुद्ध अस्तित्व के स्तर पर, मानवीय जीवन के प्रयत्नोपेय की वह प्रक्रिया चलती रही होगी जिसकी परिणति इस दृष्टि और दर्शन में हुई, इसका जीवन्त प्रहसास तो हमारा बचो का कुन्द हो गया था। हमने उसे दर्शन के रूप में स्वीकार लिया किन्तु सर्वनात्मक शक्ति के रूप में खो दिया। इसलिये वह हमारे जीवन्त सौक्ति—अस्तित्व और सामाजिक अस्तित्व के—संघर्ष की सन्दर्भपीठिका बनकर सारे संघर्षों का पर्यवसान करने वाली और संघर्ष को—अस्तित्व के अनुभव को ही—जड़ से खत्म कर देने वाली चीज बन गया। दूसरे शब्दों में, जिस प्रत्याकुलता में से वह चीज निकली थी और जिस प्रत्याकुलता के बन पर ही वह जीवित और सर्वनात्मक बनी रहकर हमारी जीवनी-शक्ति का उपयोग बला और साहित्य और विन्तन के लिए करली रह सकती थी, वह प्रत्याकुलता ही हमारी समाप्त हो गई। समाप्त कर दी उसी ने। यह विरोधाभास क्या हमारी—हमारे सामूहिक अस्तित्व की—एक बड़ी बिम्बना नहीं ?

रबीन्द्रनाथ ठाकुर के भजन, बंगाल के एक धर्मप्रेमी के प्रोफेसर, मुना, महाशयि वेदस से मिलने गए और पूछा कि भारत के लिए आपका क्या संदेश है ? सुनते हैं, वेदस ने धर्मीय धर्मिता से झल्लाकर कहा, 'कॉन्सिलिट ! मोर कॉन्सिलिट'... और इतना ही कहकर चुप हो गए। वेदस की यह प्रतिक्रिया स्वयं उन्हीं की कविता के बिना-बन में सटीक थी। इसलिये उसकी प्रसंगिकता को समझ जा सकता है। उनकी सबसे परिपक्व कविता—मोटे तौर पर कहा जाए तो—उन्हीं को प्रचार की सर्वनात्मकताओं के संघर्ष की कविता है जिनका जिक्र हमने ऊपर किया। वे इस (भारतीय) सत्यविस्तारण सर्वनात्मकता के प्रति भी उतनी ही उदग्रता से उन्मुख थे, जिनने कि उस सत्यपूर्णक, व्यक्तिवप्रेरित सर्वनात्मकता के प्रति, जो कि उनके यहाँ भी परम्परा थी। और उन्हींने अपने अनुभव से पहचाना था कि बिना इस हमारी चीज के पहली चीज सार्वभौम नहीं हो सकती, उस कविता को जन्म नहीं दे सकती जो आदमी को समूची जीवनी-शक्ति को परिचर्य कर सके।

हमारे एक समकालीन कवि ने अपनी एक कविता में लिखा है—“इन बातें जबकि कविता मांगती है / समूचा आदमी अपनी मुद्रा के लिए।” यदि धार के कवि का यह कथन सचमुच अपने परिवेश और इतिहास के माध्यम में से, संस्कार और संवेदना की सामयिकता की पिछनी सारी स्वनात्मक परम्परा के निम्नोद्योय और टटोल का परिणाम है तो वह निश्चय ही आत्म-माध्यात्म्य की ईमानदारी है। और इस नामे मार्गक है। बस यह तो, जैसा कि इन भारी बातों में स्पष्ट है, भारतीय कवि की हमेशा की समस्या रही है, कोई इस बात या उस बात की नहीं। किसी ने, सायद एनिवर्ट ने ही, नेम के इतिहास की भीनाया करते हुए लिखा था कि “वेस्टर्न एंड ए पोस्ट मीन वेस्टर्न एंड ए होन टैन।” जर्जर कवि की हैमिडन से परिपक्व होने का मान्य है समूचे भारतीय की हैमिडन से परिपक्व होना। धार के हिन्दी कवि की भाषा में इसका अनुवाद करें तो यही न कहेंगे कि कविता अपनी मुद्रा के लिए एक समूचा आदमी मांगती है ?

अगर यह सब महज सफाजी नहीं है—जैसाकि हर भारतीयता-मात्र की किसी भी प्रकार की चिन्ता और चर्चा के साथ बना ही रहता है—तो इस सञ्चित से विरलेपण में से निकलकर अब हम उन प्रश्नों का सही उत्तर देने की स्थिति में हैं, बल्कि इस विरलेपण में उनके उत्तर निहित हैं। पूर्व और पश्चिम के द्वन्द्व का जो महारा भान्तरिकीकरण छायावाद के बाद की सर्जनात्मकता की चर्चा बन गया था, वह ऐतिहासिक अनिवार्यता ही थी। ठीक उगी तरह, जिस तरह कि, गांधीजी के रूप में मध्ययुगीन संतों की—भावना के स्तर पर कार्यशील, किन्तु विराट् जन-समुदाय को भीतर से हललाने वाली—महान् ज्ञान्तिकारी भूमिका का पुनः विस्फोट एक ऐतिहासिक अनिवार्यता थी। दोनों का साथ-साथ चलना आवश्यक था। तभी एक साथ नीचे से और ऊपर से वह ज्ञान्ति सम्भव होती जो हमें मौलिक रूप से आधुनिक बनाती और हमारे खास अपने सर्जनात्मक स्वभाव में हमें पूरे आत्मविश्वास के साथ स्थापित करती। तब हम गांधी और अरविंद दोनों की सर्जनात्मक संभावनाओं का साक्षात्कार कर सकते थे। क्योंकि तब हम उन्हें अपने व्यक्तित्व की अस्थिर मांगों और जरूरतों के संदर्भ में ही नहीं, बल्कि अपने जातीय अस्तित्व की ही एक आधारभूत परिभाषा के रूप में देखते। दूसरे छब्बों में, उन्हें अपनी सर्जनात्मक आवश्यकताओं से जोड़कर देखते। वेदस के स्मरण से एक बात मन में कौंधी थी कि आखिर क्या बात है कि हिन्दी (और शायद हर भारतीय) कवि उम्र में ज्यों-ज्यों सपना होता है, उसकी कविता उतनी ही निस्तेज होती जाती है? पंतजी क्या अरविंद का सर्जनात्मक उपयोग कर सके? कैसे करते? उन्होंने भी उसका वही उपयोग किया जो नया-पुराना हर भारतीय लेखक भारतीय दर्शन का करता आया है। बिना संपर्क के समायोजन, बिना रचना के मुक्ति। यह आरोप हम निरास पर नहीं लगा सकते। उनकी कविता का वेदांत कमया गया वेदान्त है। वह विवेकानन्द के विचारों का अनुवाद नहीं, बल्कि भाषावेगात्मक समतुल्य है। उनकी कविता, उस चिंतन की सर्जनात्मकता के समानान्तर और समकक्ष बरिना है। विवेकानन्द काफी प्रचण्ड भावों के आदमी थे। एक ही री में वे जहाँ पूरे हिन्दुस्तान के ब्राह्मणीकरण का स्वप्न देखते थे (अर्थात् भारतीय तत्त्वचिंतन के उस बौद्धिक-भावनात्मक आभिजात्य के देश की समूची प्रजा के हर स्तर में भिद-आने, रच जाने की; विशिष्ट सर्जनात्मक उत्साह के रूप में सक्रिय हो जाने की बात करते थे), वही मार्क्स के विज्ञान का भारतीयकरण करते हुए यह उद्गार भी व्यक्त करते थे कि इतिहास की सारी ताकत दूधों के पद में है। बहुत जल्दी सारे संसार में दूधों का प्रभुत्व होगा, दूध सम्मता ही भागे की सम्मता होगी। विवेकानन्दकारी हृद तक परम्परावादी भी थे और अपने तरीके से उसकी व्याख्या और आलोचना करते हुए भी वे उमरा वंसा प्रखर पुनर्मूल्यांकन नहीं कर पाए थे जैसा कि अभीष्ट था। किन्तु जिनका उन्होंने किया, वह कम नहीं था सही ज्ञान की सोच के लिए। आलोचना और पुनर्मूल्यांकन एक हजार वर्ष से नहीं हुआ था तो एकाएक वह भयंकर अब कैसे पटित हो जाता? बाद वालों के लिए भी तो कुछ बचना था करने की। आखिर

उन्होंने क्या किया ?

निराता के काव्य में हमें इस दुहरी सर्वनात्मकता के सकेत मिलते हैं। भाषा में, भाषिक संवेदना में भी उनके यहाँ यह दोहरा रचाव है। एक ओर उनमें संस्कृत के भूमिजात्य के प्रति उद्वेगित आकर्षण दिखाई देता है और दूसरी ओर उनकी भाषा में वह तत्त्व भी चरितार्थ हुआ है जिसे नामवरजी हिन्दी की सात्विक कठोरता या विद्रोही परम्परा कहते हैं। ये दोनों तत्त्व उनकी कविता में एक अत्यन्त सार्थक सर्व-नात्मक रिश्ते में जुड़े हुए हैं। फिर चाहे भाषा उसे तनाव के रूप में देखें, चाहे सहयोग के रूप में।

प्रसाद उस तरह विद्रोही चेतना के कवि नहीं हैं। उनके यहाँ ऐसा लगता है जैसे संघर्ष का घर्ष चितवृत्तियों का संघर्ष है। दूसरी ओर उनमें प्रबण्ड भौद्धिकता, ध्वंग-क्षमता और वो चीज है जिसे हम केवल 'विडम्ब' कह सकते हैं। उनकी कविता का सौन्दर्य पश्चिमी काव्यशास्त्र को सलकारता प्रतीत होता है। हमें लगता है कि हमारे संस्कारगत अस्तित्व की जड़ों के भीतर इतनी गहरी पहुँच और किसी कवि की नहीं है। यही उनके प्रति हमारे आकर्षण का रहस्य मुझे जान पड़ता है और शायद यही हमें उनसे विदकाता भी है। कामायनी वह पहाड़ है जिस पर चढ़कर हम उस दृश्य का कुछ आभास पा सकते हैं जिसे हम भारतीय सर्वनात्मकता कह रहे हैं और उसके साथ अपने अस्तित्वगत रिश्ते का कुछ अनुमान कर सकते हैं। सभी उनकी प्रासंगिकता या अप्रासंगिकता समझ में आ सकती है। हो सकता है कल की जाने वाली पीढ़ियाँ उनकी भी वही दुर्बला करें जो उन्होंने कालिदास की की थी स्कन्दगुप्त में। क्या वह कालिदास का पुनर्मूल्यांकन है? यह तो तय है कि प्रसादजी जान-बूझकर शरासन मानुगुप्त को नाटक में बसीट लाए हैं। तो क्या स्कन्दगुप्त के हाहाकार ने उनकी संवेदना को इस तरह विलीन कर दिया था कि उसका बदला उन्होंने उस काल की सम्यता के सबसे प्रतिनिधि कवि से ले लिया? जो काम प्रसादजी अपने युग में कर रहे थे, क्या वही काम कालिदास भी अपने युग में नहीं कर रहे थे? जिस तरह कालिदास ने पुराण के रघुवंश को समसामयिक इतिहास के जीवोद्दीर्घ सिरजा था, क्या उसी प्रकार प्रसादजी ने भी मनु के पौराणिक सत्य से मनुष्य के समकालीन इतिहास को आलोकित करने की कोशिश नहीं की थी? या कि फिर प्रसादजी का ध्येय मात्र उस कालिदास पर है जिसने सभी 'रघुवंश' की प्रौढ़ता अभिजित नहीं की थी?

बहरहाल, हम निराता की बात कर रहे थे। निराता एक ठोढ़ संस्कृत की गरिमा से, उसके 'देवी-वाक्'-पन से अभिभूत थे: 'राम की शक्ति-यूजा' और 'तुलसीदास' में हिन्दी ने अपनी एक सर्वथा नयी समता के दर्शन किए थे; निराता से बपाया किस हिन्दी कवि ने संस्कृत के वाक्-तत्त्व को, संस्कृत के संगीत को हिन्दी की सात्विक-कठोरता में इस कदर घुलाया और पचाया है? "और वही दूसरी ओर यह भी निराता ही थे जो—घूमित की कविता का उद्धरण देते हुए कहें—'अपना चमरीया कविता में उतार गए'। भाषा की काव्यमुक्ति क्यों होती है और कैसे होती है, यह हम निराता से सीख सकते हैं। इस प्रक्रिया को समझने के लिए ही लेख के प्रारम्भ में व्यक्तित्व

धीर अस्तित्व के संघर्ष की बात उठाई गई थी। हमने यह भी कहा था कि सांस्कृतिक संकट धीर अस्तित्व के युगों में सांस्कृतिक की सन्दर्भ-नीटिका की दृष्टिपूर्ति कवि को माया से करनी पड़नी है : उसी अस्तित्व-प्रेरित अनिवार्यता के साथ माया की जड़ों से हलना पड़ता है जिस तरह कि व्यक्तित्व और समाज के विघटन की चुनौतियों से। सापद ऊपर की बातों से हमारा आशय कुछ और स्पष्ट हो सका हो। निराला माया की इस काव्यमुक्ति की समस्या के प्रति कितने सचेत थे, इसका भी कुछ संकेत उनसे की कोशिश यही की गई है। प्रसाद के योगदान का स्वरूप क्या है, इसका भी कुछ अनुमान हो गया होगा। हानांकि वह भ्रम विस्तेषण मानता है। भ्रमेय भी अपने प्रीति काव्य में प्रसाद की तरह माया को सांस्कृतिक संजीवनी से पुष्ट करके उनमें अपना उन्मोचन ढूँढते हैं। उनकी पहली समस्या यही थी कि व्यक्तित्व को प्रतिरोध देने वाली माया की आत्मीयता कैसे सिद्ध की जाय। उनकी चेतना आधुनिक ज्ञान-विज्ञान की जटिलताओं से टकराकर अधिक गहन हो गई थी। अतः उसकी काव्यमुक्ति भी प्रसाद या निराला और उनके युग के कवि की तुलना में अधिक कठिन थी। जो रास्ते निराला और प्रसाद ने निकाले थे, उन पर चलकर वे अधिक दूर जा भी नहीं सकते थे क्योंकि दूसरी चुनौतियाँ भी सामने थी। ऐसी अवस्था में यह स्वाभाविक था कि वे अपने साहित्य और माया के अतिरिक्त एक ऐसी माया और साहित्य की ओर मुड़ते, जिसकी परम्परा अधिक संपर्कमूलक, अधिक आधुनिक हो। अंग्रेजी और उसके माध्यम से यूरोपीय साहित्य ने उन्हें यह आवश्यक टकराव दिया। चेतना के इस आवश्यक संस्कार ने उन्हें धीरे-धीरे अपनी सांस्कृतिक जड़ों के भी निकटतर साक्षात्कार की ओर प्रेरित किया। इतना जरूर लक्ष्य किया जा सकता है कि भ्रमेय की काव्यमाया में निराला की तुलना में शोक और स्वतन्त्रता का गुण कम है। हिन्दी की व्यंजना-शक्ति का, वैविध्य का जैसा अभिज्ञान निराला की कविता के साथ होता है वैसा भ्रमेय के साथ नहीं होता। किन्तु इसका मतलब यह नहीं कि भ्रमेय हिन्दी कविता को उलट दिशा में ले गए। दिशा वह सही थी। 'कामायनी' में एक सभूषी युग-चेतना के विस्फोट हो चुकने पर हिन्दी कविता के लिए नए प्रस्थान की, सार्यक विद्रोह की, दिशा बड़ी हो सकती थी। सवाल इसल में यह है कि क्या वह सार्यक विद्रोह की दिशा पूरी तरह चुक चुकी है? क्या फिर से नए प्रस्थान, नए विद्रोह की भूमिका बन चुकी है? इस प्रश्न का उत्तर इतना आसान नहीं है, जितना लगता है। एक तरफ हमें यह लगता है कि सार्यक अस्तित्व की उलास में नयी कविता को जितनी दूर जा सके चाहिए था, उतनी दूर तक वह नहीं गई : भ्रमेय और कुँवरनारायण ■ प्रारम्भिक कृतित्व में व्यक्तित्व और अस्तित्व के संघर्ष की भारतीय सन्दर्भ में जो तगड़ी पहचान उभरी थी, वह धीरे-धीरे धुँधली होती गई है। 'आगन के पार द्वार' और 'आत्म-जयी' में ही जैसे इस संघर्ष का सौत्र संकुचित होते हुए हम देखते हैं। और हमें सन्देह होता है कि वे कवि परम्परा और परिवेश की छानबीन से, पूरी दृष्टांत की चुनौतियों से, आगिक पलायन करके, व्यापक अस्तित्व के बजाय अपने 'व्यक्ति' का मोल ढूँढने लगे हैं। हमें लगा कि यह कुछ-कुछ उसी प्रकार की परिणति है जैसी कि

यावत्तदयो की थी : विद्रोह और समूची संदर्भ-पीठिका की तलाश की प्रतिज्ञाएँ विल पड़ रही हैं और जिस परम्परा में खप जाने के विरुद्ध इनकी लड़ाई थी, वे ततः उसी में आग्रहपूर्वक खपे जा रहे हैं। इस प्रकार हमें लगता कि इस पूरे अभिन में कुछ 'ब्लाइन्ड स्पॉट्स' रहे होंगे। सीधे ही नयी कविता के भीतर से ही इसकी विरुद्ध कार्रवाई होने लगी जो हमारे कवियों के भात्मसंघर्ष को विसर्जित करने में भीतर खपा लेता है। मधुसूदनांत वर्मा और रघुवीरसहाय जैसे कवि इस सन्दर्भ-तलेखनीय हैं।

क्या कारण है कि हमारी पीढ़ी को इनकी भाषा भी गरोसे की नहीं लगी और कमल चौधरी की लगी? क्या राजकमल चौधरी की कविता का विद्रोह अधिक तारक है? क्या उनकी कविता में भारतीय समाज और भारतीय व्यक्ति की तीव्र अधिक प्रामाणिक है अनिश्चित इन कवियों के? क्या नयी कविता के कवि 'साधन' और 'धोनासन' का केवल शैक्षिक बलान करके रह गए? अपने व्यक्तिगत सामाजिक अस्तित्व में उनकी सन्वाइयो से जूझे बिना उन्होंने अपना व्यक्तिगत पा लिया? या कि वे उनसे थोड़ा-बहुत जूझे भी तो जल्द ही अस्तित्व की इस भराजकता से घबराकर उन्होंने आध्यात्म का कवच पहन लिया और उस अत्या-धीर काव्य-संभव संघर्ष से पलायन कर गए जिसका बाद उन्होंने धुल में किया तो क्या यह काव्य-संभव संघर्ष नई पीढ़ी को राजकमल चौधरी की कविता में तर होता सीला? इतना तो तय है कि अज्ञेय, कुंभरनाथपण जैसे कवियों की ति आध्यात्मिक संघर्ष की कविता में होनी ही थी। हम यह धिक्कावत करने की तो कर नहीं सकते कि परिणति सामाजिक क्यों हुई? तब क्या इसका मतलब है कि—नहीं, इन कवियों का प्रौढ़ काव्य आध्यात्मिक संघर्ष का काव्य नहीं है; उसी प्रकार का बिसर्जन या आध्यात्मिक पलायन है जिसके तिलाक में खुद लज्जगहस्त हुए थे। ऐसी हानत में उनकी भाषा गरोसे की भाषा जैसे हो सक्ती तो क्या राजकमल चौधरी की कविता में हमें वह आध्यात्मिक संघर्ष की भाषा है जो अपने कवि-अस्तित्व को व्यापक अस्तित्व की भराजकता में निष्कट के बाद ही प्राप्त होती है?

हमारी पीढ़ी की कविताओं के सादृश्य से तो ऐसा ही लगता है। "उसका मरना के बाहर नहीं है" (धुमिल)। स्पष्ट ही इसका आशय यह हुआ कि राजकमल का 'मुक्ति-संघर्ष' भारतीय व्यक्ति और भारतीय समाज के सभी स्तरों का प्रसंग है। जैसा कि अज्ञेय का नहीं है। जैसा कि मधुसूदनांत वर्मा का भी नहीं है। जैसा कि सायब निराना का भी नहीं है। "क्योंकि

धुमिल की लड़की से बाहर  
जहाँ चौधरी अपना चमरौया  
उतार गए हैं कविता में  
जहाँ जहाँ मकरत का एक डरा हुआ बिम्ब है

.....

सेरिन एक अकरतमन्त्र बेहरे के अनावा

बह भूमिन नहीं

एक डरा हुआ हिन्दू है...

गोविंद शायद यह निराशा का नहीं, भारतीय समाज का और हिन्दी कवि का भूतयाकन है। 'यही नहीं नफरत का एक डरा हुआ बिन्दु है'... कवि का आरोप यह है कि हिन्दी कवि सामाजिक सच्चाइयों के ज़रिए, उनके सन्दर्भ में अपने अस्वस्थ चरित्र को परिभाषित करने से कतराता रहा है और यह काम अब वह खुद करना चाहता है।

रघुवीरगहाय की कविता में अस्तित्व के दोनों स्तरों की अलग-अलग और मिनी-जुली छटपटाहट दीगयी है। दोनों के असाध्य संतुलन को साधने की कोशिश है। लक्ष्मीकांत वर्मा और विपिन अग्रवाल में वस्तुस्थिति के ठंडे तटस्थ अंजन द्वारा विद्रूप-व्यंग्य को उभारने का आग्रह है। थीरांत वर्मा की भी कोसौस इमी के समानान्तर गहरे आत्म-व्यंग्य और विद्रूप की है। घूमिल शायद इन सबको सही नहीं मानते। उनका स्वर आलोचनात्मक है। वे सारी आत्मामिथ्यकिताओं उन्हें कविता के बाहर एकदम नहीं, तो अपर्याप्त और निर्वल तो लगती ही हैं। वे कुछ और चाहते हैं। वह क्या है? उनकी कविता का चरित्रनामक 'डरा हुआ हिन्दू' है। उससे कवि ने साधारण्य भी स्थापित किया है। अर्थात्, स्वयं को किसी प्रकार विशिष्ट नहीं माना है, बल्कि ठेठ अपने परिचय और संस्कार में अपने को स्थापित किया है। यह एक ताजगी का अनुभव हमें देता है कि हम जिसे अपनी भाषा की—और अन्ततः अपने सामूहिक मन की काव्यमुक्ति के नाम से पुकार रहे हैं और खोज रहे हैं, उसका एक पहलू यह भी है जो घूमिल की कविता का ध्येय है। कवि मानो यह कह रहा है कि सिर्फ़ जमरौपा उतार देने से हमारे सामूहिक मन की और हमारी भाषा की काव्यमुक्ति नहीं होगी। हमें अपने अस्वस्थ चरित्र को पकड़ना होगा। घूमिल की कविता का कहना है कि हम इसे पकड़कर भी नहीं पकड़ पाते क्योंकि शायद हमने और हमारी काव्य-सम्बन्धी धारणा में कुछ ऐसा सलत है और रहा है जो उसके प्रति अंधा रहा है। न केवल अंधा रहा है बल्कि उस अन्वेषण को जाने-अनजाने डकता रहा है। घूमिल हमारी सामूहिक चेतना के उन अन्धे घब्रों को उजागर करने की कोशिश करते हैं और उन्हें लगता है कि "नगापन अन्धापन होने के सिलाफ़ एक सलत कारंवाई है।" इसका मतलब यह हुआ कि उपरोक्त कवियों में उन्हें आत्मसुरक्षा की चालाकियाँ दीखी हैं (जो कि राजकमल चौधरी में उन्हें नहीं दिखाई देती)। इस मानसिकता को उन्होंने 'डरा हुआ हिन्दू' 'नफरत का डरा हुआ बिन्दु', और 'कायर दिमाग' करके परिभाषित किया है। हम भले ही अपने इस भूतयाकन को मानें, न मानें, उनका कहना है कि ऐसी मानसिकता की जो अमिथ्यकिता होगी, वह एक राहल मर होगी, वास्तविक आत्मामिथ्यकिता नहीं। मुक्तिबोध ने हमारी कविता में निहित और सश्रिय 'जड़ीभून-सौन्दर्याभिरुचि' पर प्रहार किया था। घूमिल ने भी कुछ कवियों की चालाक आका-पर व्यंग्य करते हुए लिखा है: "तिली के पंखों में पटाखा बांधकर भाषा के

हलके में कौन-सा गुल खिला दूँ ?”

हमें रघुवीरसहाय और श्रीकांत वर्मा के नाव्य-संसार की याद बरबस हो जाती है, जब हम भूमिल की कविता में इन पंक्तियों पर आते हैं—“अपने वचाव के लिए/ खुद के खिलाफ हो जाने के सिवा/दूमरा रास्ता क्या है ?...” हमें लगता है कि उन कविओं पर ही कवि ने अपने ध्येय की धार तेज की है। भूमिल की कविता की केन्द्रीय समस्या है—‘सही शब्द चुनने का डर’। यह सही शब्द क्या है जिसे वह चरितनायक नहीं चुनता ? जो कि उसे और उसके परिवेश को काव्य-समर्थ बना देगा ? क्या उसकी बिता वालाव में हम सही शब्द के द्वारा अपने ‘खुद’ को और अपने परिवेश को नाव्य-समर्थ बनाने की है ? प्रश्न का उत्तर देने से पहले हम देखें कि वह क्या चुनता है ?

मैं एक डर चुनता हूँ  
सबसे हल्का, सबसे भारीक, सबसे मुलायम  
कम-अच्छकम जिससे मैं खुद को बीच सड़ूँ  
कुछा तोड़कर भागते हुए शब्दों को  
कविता में बीच सड़ूँ

यह बिम्ब हमें क्या देता है ? यों तो एक अभिव्यक्ति अर्थ में हर कवि कविता में यही काम करता है और हर अभिव्यक्ति शब्दों के अनुयायन के लिए ही संभव होती है। पर हम सपाट अर्थ में निश्चय ही यह बिम्ब यहाँ नियोजित नहीं है। यद्यपि अपने-भाष में सम्मता की व्यवस्थाओं से स्वतन्त्र, प्रज्ञा के साथ एकता होना है। बिन्दु धात्री के द्वारा प्राप्त बनाया जाकर वह यांत्रिक और निरीह साधारण करता है। निश्चय ही यद्यपि-नर्म में नियोजित है और उसे बाँधकर ही धरती की उर्वरा शक्ति को उखाड़ा जाता है : जब तब यह एक अनिवार्य अनुयायन है और यद्यपि मानो अपनी स्वतन्त्र व्यक्तित्व को भूलकर स्वेच्छा से सम्य मानव के हम—सम्मता को जीवित रखने का—उत्पादन-नर्म में योग देना है। यानी उसे धात्री की क्षात्रि प्राप्त और उपयोगी बनने में कोई ऐतच्छ नहीं है। बिन्दु धात्री-नर्म यद्यपि भी कुछा तोड़कर भागता चाहता है। उसकी यांत्रिक स्वतन्त्रता हम प्राप्त सम्मता पर हावी हो जाती है। मानो यद्यपि याद दिला देना चाहता हो कि तुम्हें हो न हो, मुझे तो धरती भूमि प्रज्ञा की स्मृति सभी बनी हुई है। मैं भूमि के बड़े छन्द से भी बँधा हूँ, माथ तुम्हारी सम्मता के छोटे से छन्द से नहीं।

धात्रि शब्दों को कुछा तोड़कर भागने की उद्देश्य बर और क्यों होती है ? इति-नर्म के समानान्तर जो कवि-नर्म में सदा हुआ है, उसे एसाएँ मरना है कि वह एक निरीह यांत्रिक अर्थ में बन रहे है और जिसे वह अपना ‘अर्थ’, अपनी अभिव्यक्ति समर्थ रहा है, वह दरदम दूरों की ही निरी-निर्दोषी शीघ्र है। यात्रा-नर्म में औरत काम लेने के लिए उसे उसके हम प्राप्त बना है। हत्या बनी है : उसकी शीघ्र और स्वतन्त्रता को प्राप्त करने के लिए। यह स्वतन्त्रता और शीघ्र विदेशीय यात्रा-नर्म से निर्मुक्त होती है और यह कवि का ही काम है कि वह “भाषा को हम



संशुषित होती हुई सार्यंकता की कंचुल फाड़कर उगमें नया अर्थ नरे।" फिर से उसे सारगमित करे। वैसे यह जुए वाला रूप बहुत मौजू नहीं है क्योंकि कवि भाषा का स्वामी नहीं, बल्कि सेवक है और इस रूप में सेवनाई की कम, स्वामित्व की गंध ज्यादा है। तो भी इसी के हिसाब से अपनी बात आगे बढ़ाएँ, तो कहना होगा कि समस्या यह नहीं है कि कवि उन जुमा छोड़कर भागते हुए शब्दों को कविता में कैम नाँवे। जरूरत इस बात की है कि वह कैसे उनका अनुसरण करे और उन्हें जंगल की स्वतन्त्रता में से साजा होकर आने दे।

मगर इस कविता के चरित्रनायक की समस्या इन भागते हुए शब्दों को कविता में बाँधने की ही नहीं, बल्कि खुद को बाँधने की भी है और उसकी आत्म-ग्लानि यह है कि वह उस खुद को एक डर से बाँध रहा है। यह 'खुद' क्या है? 'नफरत का डरा हुआ बिंदु'। नफरत और डर दोनों नकारात्मक आत्मस्थितियाँ हैं और नकार में आदमी जी नहीं सकता। इसलिए वह किसी चीज से बँधना चाहता है। मगर वह उस चीज ('सही शब्द') से भी डरता है। उसकी बजाय वह एक सबसे बारीक, सबसे मुलायम डर को चुनकर ही अपनी ईमानदारी और साहित्यिकता को प्रमाणित करना चाहता है। कविता का अर्थ यही हो सकता है कि यह आत्मरति है। आत्मछल है और पाठक के साथ भी छल है; वास्तविक साहस और ईमान नहीं। पर तब पहला प्रश्न यही दिमाग में उठता है कि यह 'सही शब्द' क्या है? जिसका न चुना जाना इस कविता को केन्द्रीय भूँझलाहट है। तब ये समापक पंक्तियाँ हमारा ध्यान टिकाती हैं :—“फिर भी मैं अंत तक आपको सही / वादों की सालब में / आप जो कहोगे / वह सब कहूँगा / लेकिन जब हारूँगा / आपके खिलाफ खुद अपने को तोड़ूँगा/भाषा को धुँकेते हुए सारी घुणा के साथ / घन्ट में कहूँगा, सिर्फ इतना कहूँगा / हाँ हाँ मैं कवि हूँ / कवि माने भाषा में भ्रम है / इतना कायर हूँ कि / उत्तरप्रदेश हूँ।” ये पंक्तियाँ क्या कहती हैं? 'इस ऊँदर कायर हूँ कि उत्तरप्रदेश हूँ।' यह पंक्ति क्या उस कायरता का अर्थ निर्धारित नहीं कर देती जिस पर चोट करना इस कविता का अभीष्ट जान पड़ता है? उत्तरप्रदेश की कायरता एक सास संदर्भ की ही कायरता होनी चाहिए वरना वह अमूर्त हो जाएगा। स्वाभाविक रूप से हमें यही लगता है कि वह राजनीतिक कायरता हो सकती है वर्तमान अस्थिरता के संदर्भ में। क्योंकि यों तो वह कायरता का नहीं, बल्कि एक सड़ा हुआ भाषा का गढ़ रहा है। धार्मिक, राजनीतिक आन्दोलनों का गढ़ भी रहा है। तो उत्तरप्रदेश की धारित वह कौन-सी कायरता है जो बंगाल की नहीं है, बिहार की नहीं है, मध्यप्रदेश की नहीं है, केरल की नहीं है? ... और 'कवि माने भाषा में भ्रम है' का क्या तात्पर्य है? निरवय ही यह उत्तरप्रदेश का मुक नहीं है। क्या कवि का आशय यह है कि वे सारे कवि जो व्यवस्था को तोड़ने की बजाय खुद को तोड़ रहे हैं और परम पातक के साथ कविताएँ लिखते हैं और भाषा को रचते नहीं, धुँकेते हैं, लोग तापत भाषा—अर्थात् कुत्सित-कलर—हैं, वास्तव में भ्रम है—अर्थात् स्वदेशी, सारे देशी हैं? पता नहीं, कवि का आशय क्या है।

रघुवीरसहाय की पंक्तियाँ स्मरण आना स्वाभाविक है। “न टूटे, न टूटे तिलिस्म सत्ता का / मेरे अन्दर एक कायर टूटेया टूट / मेरे मन टूट एक बार सही तरह / भच्छी तरह टूट। मत झूठमूठ ऊब मत रूठ मत ऊब तिरफ़ टूट / ……” अपने को तोड़ने की बात यहाँ भी है। ‘कायर’ शब्द भी मौजूद है। तो क्या धूमिल का आक्षेप इसी पर है? मगर रघुवीरसहाय की तड़ाई भी तो ‘आत्महत्या के विरुद्ध’ है। क्या खुद के खिलाफ़ ही जाना हमेशा अपने कायरतापूर्ण बचाव के लिए होता है? जैसा कि धूमिल की कविता कहती है। क्या बौंदलेर का आत्मघीड़न उसकी सर्वनात्मकता का अनिवार्य अंग नहीं है? फिर वह विद्रोही कवि क्यों कहलाता है? क्या संत कवि भी उस तरह खुद के खिलाफ़ नहीं होते? हो सकता है कि प्रगती उक्ति का इतना अर्थ-विस्तार कवि को अभीष्ट न हो। तब वह ऐसे प्रतिव्याप्त सामान्यीकरण अपनी कविता पर क्यों लाता है? चापव यह प्रश्न निरर्थक है। क्योंकि कवि जो कहना चाहता है, वही कह रहा है। और उसकी समस्या उस ‘आत्म’ को, ‘खुद’ को परिभाषित करने की न होकर उसे एक स्पष्ट और निश्चित राजनीतिक कर्म में नियोजित करने की है। यह भी साफ़ है कि वह सामाजिक विवेक-चेतना से सम्बद्ध कर्म, और व्यक्तित्व तथा अस्तित्व के संघर्ष से जुड़ी हुई सर्वनात्मकता के बीच कोई अलगवा नहीं देखता और जिन कवियों ने यह दुहरी चेतना सक्रिय है, मसलन रघुवीरसहाय में, उन्हें वह अप्रासंगिक ही नहीं, कहीं-न-कहीं एक बुनियादी इमानदारी से स्थलित भी समझता है।

यह विश्लेषण पर्याप्त नहीं है बल्कि कहना चाहिए यह कर्षा और अधिक निकट विश्लेषण मांगती है। किन्तु इस तौर को सबरण करना ही उचित होगा क्योंकि सेल मुरसा के मुँह की तरह अन्धाधुंध फैलता ही जा रहा है और हम भूल गए हैं कि हमने वहाँ से छलाश लगाई थी और कहाँ पहुँच रहे हैं। हमने शुरुआत यहाँ से की थी कि भाषा का सम्बन्ध आदमी के व्यक्तित्व से ही नहीं, उसके अस्तित्व से भी है। और अस्तित्व की चेतना का आरम्भ अलमनुष्य के विघटन से होता है। आज की कविता में हमें इस आत्म-मुष्टि के विघटन का हृदय तो दिखाई देता है और ऐसा भी लगता है कि हमारी भाषा में—शब्दों में—अनुभव की वही अराजकता संकमिit होती जा रही है, जो संस्कृति का मुखवाकर्षण खत्म हो जाने पर पैदा होती है। हम यह भी देख सकते हैं कि हमारे कवियों में व्यक्तित्व की अपर्याप्तता या नगण्यता का विपलित करने वाला बोध भी सक्रिय है। किन्तु क्या वह सबकुछ हमें उसके आधारों की जाँच-पड़ताल करने की विवश करता है? क्या वह इस अराजकता के सार्थक प्रतिकार के लिए अपने व्यक्तिगत और सामूहिक अस्तित्व की उस सर्वनात्मकता की तलाश कर रहा है जिसकी बाव हमने सेल के बीच उठाई थी? कहीं ऐसा तो नहीं—कि भाषा का कवि भी कविता की बजाय कवि-व्यक्तित्व की ही चिन्ता में ज्यादा संशुभ है? और कविता से वे सारी उम्मीदें करने लगा है जो उन कवियों ने भी नहीं की थीं, जिनके विरुद्ध उनका विद्रोह इतना मुखर है!

## प्रासंगिकता का निकष

प्रासंगिक होना हमारा जातीय स्वभाव नहीं है। न हमारी रचना का। मगर शायद अब यह खतरा सबमुच दिखाई देने लगा है कि रचना कहीं सबमुच प्रासंगिक न होने लग जाय। इसीलिए हम उसकी प्रासंगिकता का भी निकष चाहने लगे हैं।

वैसे इस शीर्षक से इतना स्वीकार तो झकता ही है कि प्रासंगिकता भी रचना का एक आवश्यक तत्व है अवश्य; अब हम रचना की प्रासंगिकता का निकष चाहते हैं तो सहज ही लग उठता है कि हमको रचना के प्रासंगिक होने से कोई ऐन-राज नहीं है मगर उसको एक नारे की तरह आत्यन्तिक रूप में इस तरह उछाले जाने से जरूर ऐतराज है कि जैसे रचना प्रासंगिकता के सिवा घोर कुछ हो ही नहीं। शायद हमारी चिन्ता यह है कि आज की कविता-कहानी प्रासंगिक होने की कोशिश में कहीं इतनी दूर न चली जाए कि जो कलाभूष, काव्य-संस्कृति के जो उपादान हमने पिछले दो-तीन दशकों के संपर्क से अर्जित किए हैं, वे कहीं इस कुहराम में भी न जायें, अप्रासंगिक न करार दे दिए जायें। कुछ बर्सा पहले गांधी कविता के प्रतिमानों में ऊबकर 'कविता के नए प्रतिमानों' की खोज घोर 'साहित्य क्यों?' का आत्म-नरीक्षण क्या इसी प्रासंगिकता की घोर बढ़ने का उपजम नहीं था? उस सारी चर्चा के दौरान यह अहसास बीच-बीच में भलकता था कि हमारी आराधित अन्तर्राष्ट्रीयता घोर वास्तविक मनोरचना के बीच एक खवर्दस्त साई है। एक अचरार्थ भाव जैसा भी... कि एक रचनाकार की हैसियत से हमारा संवेदन-संज्ञ अपने देश की बुनियादी समस्याओं से गहरे विचलित नहीं रहा है।

क्या वास्तव्यमनजी ने बहुत पहले 'निर्गुण' में—संपर्क-युग में साहित्य की समस्याओं पर विचार करने हुए—यह बात नहीं उठाई थी कि हमारे साहित्य को सबसे बड़ा खतरा यही है कि उसे कोई खतरा नहीं है? क्या प्रकारान्तर में उगे

स्थिति का साक्ष्य आज एक आत्यन्तिक विडम्बना के रूप में हमारे सामने नज़र आ रहा है ? जिन साहित्यिक मूल्यों को हमने अपनी समझ से बड़े पराक्रम से बचा लिया था, वे आज एक तरफ रख दिए गए हैं : नदी पीढ़ी के पास चिन्ता करने सापेक्ष धीरज नहीं बचा । जिन छतरों को हम धीरे-धीरे सभ्यता के नाम पर टासते आए थे, वे अब एकाएक प्रत्यासन्न हो आए हैं और अपनी का प्रतिरोध में रहे हैं । ऐसी हास्य में यदि हमारे द्वारा प्रतिष्ठित कला-साहित्य-चिन्ता के प्रतिपान यदि क्रिस्ताल चारों खाने चित होते दिखाई दे रहे हों तो हमें कोई अचरज की बात नहीं है ।

प्रसंग का शाब्दिक अर्थ ही धीरे भासक्ति-संसक्ति है । भासक्ति की भास उस वस्तु या व्यक्ति की समीपता, उसके साथ हमारी संवेदना का विशेष उच्च निष्पन्न ही यह विशेष उत्पन्न मोह का भी हो सकता है और मोह-मग्न भी क्योंकि बिना मोह के मोह-मग्न कैसा ?

मगर अपने यहाँ का माहील कुछ ऐसा रहा है कि न वास्तविक मोह नौकत छाती है, न वास्तविक मोह-मग्न की । क्योंकि भारतीय दृष्टि निकट प्रत्यासन्न का तिरस्कार करती है । वह मुद्र की सम्भावना में ही निकट को से निकट की सम्भावना में मुद्र को नहीं । निकट चाहे व्यक्ति हो, चाहे वस्तु, वह चिन्ता का विषय उस तरह नहीं हो पाता । इस भ्रमदशी अर्थ में क्या हम हमें प्रकार की अप्रासंगिकता से ग्रस्त नहीं रहे हैं ? (रचना और जीवन दोनों पर हमारे चिन्तन को प्रासंगिक हुए शताब्दियाँ बीत गईं । मगर हम अब भी इस तरह प्रभावित होते हैं जैसे वह प्रासंगिक ही हो और उसकी प्रासंगिक पञ्जात करने की हमें कोई जरूरत ही न हो ) अब तक वस्तु-जगत से, मनुष्य से हमारा नजदीकी का, संवेदनात्मक खुलेपन का रिस्ता था, अब तक कुनौति अब तक रचना भी थी और भावोचना की भी अवकाश था । मगर अब रचना होकर एक धर्म-दर्शन में ढल गई तो भावोचना भी बन्द हो गई और केवल देवता भर जोर रहा । जो पहले रचना का ठक था, वह धीरे-धीरे मात्र भास का ठक बन गया । शताब्दियों तक इसी अप्रासंगिकता में जीते-जीते हमारे लि मुद्र परम्परा का बही अर्थ हो भी गया । हृष अपना संस्कार ही जीते रहे संवेदना नहीं । क्या वह हमारे प्रत्यक्ष जीवनानुभव का अग्रमान नहीं था ? भूनीति से पलायन नहीं था ? संवेदना और संस्कार भी किसी भी गहरी के अभाव का नतीजा यह हुआ कि हमारी संवेदना निरन्तर मोहरी होती चली न केवल हमारी मानवीय संवेदना, बल्कि स्वयं हमारी प्राध्यात्मिक संवेदना कारण स्पष्ट है : समाज का, व्यक्तियों की विरादरी का, जो चिन्तन कई साल पहले कभी हमारे यहाँ किया गया था वह आखिर कब तक काम देना । उभल-पुलक इतिहास में हुई, नितनी नई जातियाँ अपनी-अपनी समाज-रचना आईं मगर हमारी समाज-व्यवस्था नहीं बदली । बदली हुई परिस्थितियों

भादमी की ही बनाई हुई की और भादमी के लिए ही बनाई गई की और वह काना-  
 स्तर में अप्रासंगिक भी हो जा सकती है और उसे प्रासंगिक बनाने के लिए उसे बद-  
 लना भी जरूरी हो सकता है। हमारी मानवीय संवेदना हमीलिए, कुन्द होनी गई कि  
 हमने नई वस्तुस्थितियों का चुनौतियों का जवाब देते हुए समाज का नया चिन्तन  
 नहीं किया, नई रचना नहीं की। धार्म्यात्मिक संवेदना में कुन्द हुई कि किस प्रकार  
 समाज के स्तर पर, मानवीय सम्बन्धों के स्तर पर संवेदना का संस्कार में ही लेने  
 रहने की प्रवृत्ति जड़ पड़ जाती गई, उसी प्रकार व्यक्तित्व और अस्तित्व, व्यक्ति और  
 दृष्टि के सम्बन्धों के धारण पर युवां पहले किसी समय जो संघर्ष किया गया था,  
 जो चिन्तन किया गया था, उसी को अन्तिम प्रमाण मान लिया गया। इसी के परि-  
 णामस्वरूप व्यक्ति और विराट का सम्बन्ध भी संस्कारण और रुढ़ हो गया। वह  
 भी व्यक्ति की अपनी विशिष्ट और अकेली संवेदना के सहयोग से बंचित हो गया।  
 मतलब यह कि आपने दोनों तरफ से संवेदना को काट मा दिया। दोनों तरफ संघर्ष  
 की सम्भावनाओं को कुन्द कर दिया। ऊपर आपने सामाजिक संघर्ष को अप्रासंगिक  
 बना दिया और दूसरी ओर धार्म्यात्मिक संघर्ष को भी विशिष्टता समाप्त कर दी।

प्रासंगिकता महज समसामयिकता नहीं है। रचना की प्रासंगिकता का स्रोत  
 कानातीत और कालबद्ध के तीखे अस्तित्वसिद्ध तनाव में निहित है। इस तनाव से  
 निरपेक्ष तयकथित कालजयी दृष्टि अप्रासंगिक ही होगी। क्योंकि वह कालजयी दृष्टि  
 नहीं, कालजयी दृष्टि की व्यवस्था और सुरक्षा है। अपनी सामाजिक व्यवस्था देख  
 लीजिए, अपना काव्य-शास्त्र देख लीजिए, यहाँ तक कि वो चीज भी देख लीजिए—  
 अपना शास्त्रीय संगीत—जहाँ मैं समझता हूँ आपकी भारतीयता आज दिन  
 भी सौ फीसदी जीवित, सुरक्षित और सक्रिय है, सब जगह वही व्यवस्थाप्रियता  
 आपको मिलेगी। वह व्यवस्थाप्रियता, जिसके चलते हमने एक छोर पर अत्यधिक  
 आत्म-चेतन होने की परेशानियों से भी अपने को बचा लिया और दूसरे छोर पर अव-  
 चेतना के भराजक अनुरोधों से भी अपने को सुरक्षित कर लिया। क्या इसमें कहीं  
 एक अमरुक्षा-भीत जाति का मनोविज्ञान काम करता प्रतीत नहीं होता जो कि जीवन  
 की चुनौतियों को उमरने से पहले ही समाप्त कर देना चाहता है ताकि उनसे निप-  
 टना न पड़े? यह निश्चय ही एक अतिरंजना है किन्तु अतिरंजना केवल कवियों के  
 इस्तेमाल की चीज नहीं : आलोचना को भी उसकी जरूरत पड़ती ही है।

कहने का तात्पर्य यही है कि वास्तविक प्रत्यासन्न स्थितियाँ साहित्य-रचना  
 के लिए एक तगड़ी चुनौती कभी बन ही नहीं पाई। हमारे धन्य जातीय आच-  
 रणों की ही तर्ज पर हमारा साहित्यिक आचरण भी, सब धृष्टिए तो बेहद व्यवस्था-  
 प्रिय रहा है। हमारे लिए साहित्य का निकृष्ट रहा कोई लोकोत्तर आनन्द या वंसा-  
 ही अमूर्त लोक-मंगल जो एक शासक-काल में आषट्क मनुष्यों के समुदाय की वास्त-  
 विक परिस्थितियों का भ्रह्मसा उतना नहीं था—जितना कि एक सुदूर धार्म्यात्मिक-नैतिक  
 आदर्श। यानी जीवनानुभूति के प्रति हमारी बुनियादी दृष्टि ऊपर से प्राप्त लिए गए  
 सिद्धान्तों की रही, नीचे से, यथाच के प्रत्यक्ष संवेदनारमक आघातों से उपजे सपथों

की नहीं; आलोचना का व्यवसन रहा नहीं; तनाव की, असामंजस्य की, विकल्पा-  
धनुभूति की स्थितियाँ कलात्मक प्रेरणा के रूप में कारगर हुई नहीं। तिरफे स्वार्थ  
और सामंजस्य, समन्वय और समर्थन—यही साहित्य की बुनियादी आचार-नीति  
रही। प्रासंगिकता भी यदि साहित्य-रचना का निकप रही होती तो विद्रोह-  
की ऐसी विरलता और ऐसी परिणतियाँ न होतीं जैसी कि हुई।

कुल मिलाकर हम एक अजीब अवधारण के घुघलके में जीते-रचते रहे हैं।  
प्रासंगिकताप्रस्त अवधारण में, जो कि सुन्नर को सो निकट नहीं लाता किन्तु निकट  
सुन्नर और अप्रासंगिक अवस्था बना देता है।

इसका मतलब यह नहीं कि पिछली पीढ़ियों का वह सारा साहित्य और साहित्य-  
विज्ञान अप्रासंगिक था। दरअसल वह भी भारतीय सृजनात्मकता की इस विकट अवस्था में  
इस अप्रासंगिकता से ही संघर्ष करके उत्पन्न किया गया था। वह भी प्रासंगिकता  
की साहित्य की रचना और विचार के केन्द्र में खाने की कोशिश थी। वह लड़ाई  
प्रासंगिकता के सिद्धांत लड़ी गई थी और उसमें बहुत कुछ कामयाबी भी हासिल  
यहाँ तक कि अब उसके जल पर हम अपनी परम्परा का पुनर्मुल्यांकन कर सकते हैं।  
स्थिति में आ गए हैं। उसमें जितना जो कुछ प्रासंगिक और जीवनत है, उसे  
रचना-संघर्ष का घण्टा बना सकने की ओर प्रवृत्त हो सकते हैं। क्योंकि यही प्रासंगिकता  
दूसरा तथ्य भी हमारे सामने पेश होता है जो रचना की प्रासंगिकता के निकट  
समस्या से लड़ा-जुड़ा तथ्य है—पुनर्मुल्यांकन की आवश्यकता का, पुराने कवियों-  
कारों की प्रासंगिकता को अपने लिए पकड़ पाने की जरूरत का तथ्य। जो प्रासंगिकता  
अभी रहे जाने की ही प्रक्रिया में है उसका प्रसंग तो सामने उभार ही है, यह  
ठेठ अमसामयिक जीवन-स्थितियों का ही नहीं, उन रचना-स्थितियों का भी।  
रचनाकारों की पिछली पीढ़ियों की अपेक्षा में उभरी है। हम पाते हैं कि जो  
पौरुष नए रचनाकारों की कहानियों-कवितायों और वक्तव्यों में एक ही उमर  
घाती है, वह है व्यवस्था के प्रति विद्रोह। धीरों के लिए हो न हो, इन युवाओं  
के लिए कम-से-कम आज की रचना का निकप यही है और रचना की प्रासंगिकता  
का निकप भी यही है। ऐसा मुझे लगता है और ऊपर जो कुछ कहा गया—व्यवस्था  
प्रियता के संदर्भ में, वह अनिवार्यतः इससे जुड़ा हुआ है। हालाँकि व्यवस्था  
विद्रोह में दोनों घट्ट समकालीन लेखन और पत्र-परिचर्चा में इस कदर पीछे  
घसींटे गए हैं कि इनकी अर्थव्यवस्था में ही सन्देह होने लगता है। भगर में कुछ  
अवस्था रखते हैं, कुछ निश्चित उत्तेजना को व्यक्त करते हैं, अकारण नहीं है,  
तप है और यह सारी बातें दरअसल इसी ग्रहण-संज्ञ से उभरी भी हैं। वरना इतना  
सहज बुद्धि ही बताती है कि प्रासंगिकता अने ही चाहे रचना का एक निकप  
हो, रचना की रचनात्मकता स्वयं उसकी प्रासंगिकता का एक विश्वसनीय  
प्रमाण है, क्योंकि हर सार्थक रचना भाषा की व्यञ्जना-शक्ति का विस्तार करती है  
और ऐसी अनुभूतियों का अनुभव भी सम्भव बना देती है जो उस भाषा को  
वाते जन समुदाय को पहुँच के बाहर थे। इससे बड़ी और क्या प्रासंगिकता रचना

हो सकती है ? इमीनिंग तो हमने कहा कि प्रामाणिक होना मात्र समसामयिक होना नहीं है। जहाँ तक उसके समसामयिक पक्ष का सम्बन्ध है, वह मानवीय परिस्थिति में प्रतिबद्धता का प्रश्न बन जाता है और उस पर मात्र भाँति ने महसूस किया भी गया है। मात्र में फिर भी इस स्तर पर कविता को प्रतिबद्धता प्रश्न में ऊपर रहना है और केवल वक्ष साहित्य के ही मानवीय परिस्थिति में प्रतिबद्ध होने की अनिवार्यता पर बन दिया है। यह बात दूसरी है कि हमारे यहाँ मात्र और पक्ष का वैसा आध्यात्मिक विमात्रन आनाचित तौर पर प्रतिष्ठित हो गया है नहीं। इस पर यह कह सकते हैं कि होनी चाहिए।

तो यदि प्रामाणिक होना मात्र समसामयिक होना नहीं है तो (ऊपर वाले विवेचन के मर्मज्ञों को ध्यान में रखते हुए भी) रचना की प्रामाणिकता का निकट मात्र मात्र की रचना नहीं बल्कि जिमी भी व्यक्तीय ध्यान की रचना की प्रामाणिकता के अनुभव से भी सम्बद्ध होना चाहिए। पुनर्मुखीयन की आवश्यकता का तथ्य हमारे यहाँ उद्दिष्ट रहा है, इसलिए परम्परा से भी सचमुच का सर्वनामक रिता हमारा बन नहीं जाता। मानो परम्परा ही साहित्य की रचना करती आई हो, व्यक्ति नहीं। यदि प्रामाणिकता केवलमात्र समसामयिकता तक सीमित होती तो हम क्यों कवि-दास या कबीर या भारतेन्दु या प्रसाद के कृतित्व पर पुनर्विचार करने को बाध्य होते ? निश्चय ही हम उन्हें अपनी रचना-स्थितियों में प्रामाणिक समझते हैं तभी न उनकी चर्चा नए सिरे से उत्साहपूर्वक उठाने की प्रेरणा हमें होती है। उनकी प्रामाणिकता का निकट क्या है ? पच्चीस साल पहले अज्ञेय को केशवदास क्यों प्रामाणिक लगे ? कुछ समय पहले भुक्तिबोध को प्रसाद क्यों प्रामाणिक लगे ? इन प्रश्नों का उत्तर यदि हम दे सकें तो वह इस विवेचन के प्रसंग में भी सार्थक और प्रामाणिक होगा।

अज्ञेय को केशवदास के उदाहरण ने इसलिए आकृष्ट किया कि कविता के शिल्प में, महत्त्व कविकर्म में उतना आत्यन्तिक रस लेने वाला कवि उस कवि से थोड़ा भिन्न व्यक्तित्व जरूर रखता है जो मानव और अधिक महत्वाकांक्षी होते हुए भी केवल परम्परागत भावनाओं की रुढ़ि का ही पालन करके रह जाता है, संवेदना को नहीं बदलता। वह अपने कवित्व की बजाय कविता-कला की चिन्ता करता है। ऐसे कवि में कवि-मुलम मानवकता की बजाय अपने भाव-संवेगों के प्रति एक प्रकार की तटस्थता भी होगी। निश्चय ही यह तटस्थता, यह शिल्पगत निर्व्यक्तिकता बहुत बड़े फलदायक महत्त्व की नहीं हो सकती। किन्तु उत्तर-छायावाद की मतदधु मानवता और मुखर व्यक्तिवाद के बीच केशव जैसी स्वाद बदलने वाली निर्व्यक्तिकता भी एक बड़ा स्वाद-परिवर्तन लगेगी। एक प्रति से छुटकारा पाने के लिए दूसरी प्रति तक पहुँच जाना साध्य नया संतुलन पाने के लिए अनिवार्य है। अज्ञेय ने, केशव की कोई बहुत बड़ा कवि समझते थे। वे उन्हें केवल उस शक्त की कविता की एक खास ज़रूरत के हिसाब से प्रामाणिक समझते थे। प्रामाणिकता का तर्क अनिवार्यतया महत्त्व

का, महानता का तर्क नहीं हुआ करता। बल्कि सब पुछिए तो यह महानता वाली धारणा हमारे काव्य-चिन्तन में इस कदर घिस गई थी कि धातोवन्तात्मक विवेक से इसका कोई सम्बन्ध ही नहीं रह गया था। महान से नीचे तो कविता की कोई हैसियत ही नहीं हो सकती थी। केवल का उल्लेख ऐसी परिस्थिति और परिवेश में एक ध्वंगात्मक धींचित्य रहता था। कवि की बजाय कवि-कर्म की, कविताई की भोर ध्यान धारण करने की वह कोसिल थी। उस वक्त समस्या थी कविता में बुद्धि के मूल्यों को प्रतिष्ठित करने की; और केवल की 'विट' की भोर ध्यान खींचकर धर्म में कविता में बौद्धिक सजयता और धातमसिद्धि के भाग्य को रक्षाकृत करने की कोसिल की थी। इसका मतलब यह हुआ कि केवल की प्रासंगिकता का निरूपण धर्म के लिए लड़ धरने समय की रचनात्मक जरूरत थी, उसमें था यह दशावत का प्रति-कार करने की नई दिशा निकालने की सामर्थ्य थी।

पूछा जा सकता है कि पुराने कवियों की प्रासंगिकता का उद्घाटन करने की इतनी ही फिकर यदि धर्म के थी तो क्यों नहीं उन्होंने तुलसीदास को पकड़ा? इसका उत्तर साफ है: तुलसी प्रासंगिक नहीं थे। पूछा जा सकता है कि प्रसाद को क्यों नहीं पकड़ा? यह प्रश्न करा देगा और विस्तार में से जाने वाला है किन्तु इसका एक साक्षात्क उत्तर तो दिया ही जा सकता है। प्रसाद धर्म के इतना निकट थे कि उनसे धर्म का रचनात्मक सम्बन्ध सफर का ही हो सकता था। यों भी खड़ी बोली का धातोवन्ता-शास्त्र कवियों से बड़ा काव्य-प्रकृतियों पर टिका हुआ था और प्रसाद का मतलब था—छायावाद। जिससे कि धर्म की लड़ाई थी।

मुक्तिबोध ने प्रसाद की प्रासंगिकता पर विचार किया। यह धर्म ही हम की टगा है जबकि नई कविता की लड़ाई खड़ी जा चुकी थी। मुक्तिबोध ने प्रसाद को एक मौली के रूप में ग्रहण किया। प्रसाद मुक्तिबोध के लिए इसलिए प्रासंगिक हुए कि किबोध प्रसाद की रचना-दृष्टि की सही और जीवन दर्शन को चलन समझते थे। किबोध जानते थे कि भारतीय दृष्टि का जितना विवेकसम्पन्न उपयोग प्रसाद की कविता में है उतना और किसी में नहीं है। अधि-ने-अधिक यथार्थ को, अधि-ने-अधिक जीवन की धातोवन्ता को, अधि-ने-अधिक इतिहास बोध की रचना में एकाग्रता—यह प्रसाद की रचना-दृष्टि थी। मुक्तिबोध की भी स्वाभाविक प्रवृत्ति और राधा यही थी और उन्होंने समझ लिया था कि बिना इन कवि से निरपेक्ष बनेगा। धर्म ने केवल की कविताई के प्रसंग से वेन जॉन्सन को धार दिया था। इन धर्म विवेचना ही बहुत होना कि धर्म का ध्यान हम और नहीं दया कि हिन्दी में एक कवि ऐसा है जिसका स्वाभाव वेन जॉन्सन जैसा है। अतिरचना और विदूषण यथार्थ को धर्मव्यक्त करने की बेसी ही प्रवृत्ति, एनेपरी का बड़ी धारण, धर्मविवेक का कुछ बेना ही उपयोग हम प्रसाद से भी विभक्त है और मुक्तिबोध कविता में भी इन प्रकार का स्वाभाव-साध्य धार ही रहते हैं।

एनिबोध ने कहा कि धातोवन्ता के प्रसंग में वेन जॉन्सन को धार देने में बड़ा कवि हम धातम पर टट्टरता है कि वेन जॉन्सन में धर्म की जीवन-दृष्टि



थी और ड्रायडन में नहीं है। अब जहाँ तक इस जीवन-दृष्टि का मवाल है, मुक्तिबोध ने पाया कि प्रगाढ़ी की पुष्ट यथार्थ चेतना धीरे-धीरे उस दृष्टि से एकाकार हो गई है जो कि अन्तर्गतवा भारतीय धार्मिक दृष्टि है, जो कि वर्ग-मर्त्य को स्वीकार नहीं करती। मुक्तिबोध के भीतर सायद कहीं गहरे यह ग्रहणम रहा हो कि हिन्दुत्व में मानवीय संवेदना का मोखरण बहुत हद तक इसी स्थितिशील जीवन-दृष्टि के तानाशाही के कारण है। उन्होंने 'कामायनी' पर मार्क्सवादी दृष्टि से विचार किया प्री पाया कि 'कामायनी' का समाधान पीछे की ओर देखने वाला है, आगे की ओर नहीं।

तो मुक्तिबोध के लिए प्रसाद की प्रामाणिकता का निकष क्या था? रचना प्री जीवन-दर्शन का सम्बन्ध। ऊपर हमने देखा था अज्ञेय के लिए किसी रचना की प्रासंगिकता का निकष है : छंद अपने समय की रचना की जरूरत। उसमें आ गई अवस्था का प्रतिकार करने में जो रचनाकार सहायक सिद्ध हो सके, वही प्रासंगिक है। हम अब देखें कि इन दोनों कसौटियों में प्रस्पर क्या सम्बन्ध है? हमने देखा कि प्रसाद मुक्तिबोध की रचना-दृष्टि के कायल थे। रचना के उस विकास-क्रम के जिसमें से एक पूरी विशिष्ट जीवन-दृष्टि उमरे। हमें यह भी स्मरण रहना होगा कि नयी कविता पर उनका जो आरोप था वह था जड़ीभूत सौन्दर्याभिरुचि। अर्थात्, वे अपने वक्त के रचना-प्रवाह की अवस्था का कारण यह समझते थे कि वह जीवन की चुनौतियों से संघर्ष के रिस्ते में नहीं डली है। वह सुरक्षा-मन्द है। वह एक गतिशील जीवन-दर्शन से सम्बद्ध नहीं है। अपनी काव्य-परम्परा में उन्होंने पीछे मुड़का देखा तो एक कवि उन्हें ऐसा दीखा जिसमें यह तत्व सक्रिय था। जीवन-दृष्टि और सर्जनात्मकता के प्रतिवर्त्य सम्बन्ध का तत्व। यह दूसरी बात है कि वह जीवन-दृष्टि उन्हें अपनी विचारधारा के मुताबिक नहीं लगी, असंगत और अव्यावहारिक ली। उन्होंने देखा कि उस जीवन-दर्शन में आदमी के सामाजिक अस्तित्व की जटिलताओं का चिन्तन नहीं है। यदि समरसता से ही सामाजिक न्याय स्थापित हो सकता तो हिन्दुस्तान में बहुत पहले समाजवाद आ चुकना चाहिए था। कम-से-कम जात-पात के आधार पर मनुष्य की पहचान और प्रतिष्ठा की अमानवीय व्यवस्था खग हो जानी चाहिए थी। इस प्रकार प्रसाद की रचनाओं में जीवन-दृष्टि और सर्जनात्मकता के सहयोग को सराहते हुए भी मुक्तिबोध को वह जीवन-दृष्टि धपूरी (और विकलांग) लगी और उन्होंने पाया कि उसमें एक तत्व अनुपस्थित है और वह है सामाजिक प्रत्यक्षता की पीड़ित विवेक-चेतना। कृष्णारामण की कविता पर विचार करते हुए उन्हें एक विशिष्ट प्रकार की आत्म चेतना के साथ-साथ यह विवेक-चेतना वाला तत्व भी भग्न करता दिखाई पड़ा था और इसी की सराहना उन्होंने की थी।

तो इस सारी बातचीत से क्या नतीजे निकलते हैं? रचना की प्रामाणिकता का निकष इतना नहीं हो सकता क्योंकि वह रचना की ही प्रामाणिकता का निकष है, रिगि और पीठ का नहीं। रचना वह प्रासंगिक है जिसकी रचनात्मकता काव्य-मंडल के मूल्यों के स्तर पर भी प्रामाणिक हो। इसके साथ-ही-साथ रचना वह प्रासंगिक है जो ने समय की मानवीय संस्थाओं का उनकी पूरी जटिलता में साक्षात्कार करती हो।

यह दोहरी प्रासंगिकता रचना की राह में हर अवरोध को, हर रचना-द्रोही परिस्थिति को तोड़ने वाली हौली और मनुष्य-मात्र की स्वतंत्रता के लिए सघर्ष करनेवाली होगी। जाहिर है कि यह तभी हो सकता है जब रचना-मात्र समसामयिक ही न हो, बल्कि मनुष्य की स्वतंत्रता को कुण्ठित करने वाले हर खतरे को सूँघ लेने वाली हो। भती की वर्तमानता को भी पहचानने वाली हो। बिना ऐतिहासिक बोध के यह कैसे संभव होगा ? संक्षेप में, प्रासंगिक रचना वह है जो मनुष्य की, मानवीय नियति की चिन्तन-मुद्रियादी तौर पर करती हो चाहे इसके लिए रचनाकार धार्मिक दृष्टि को प्रासंगिक समझे, चाहे वर्ग-न्येतना की दृष्टि को। जरूरत इस बात की है कि रचना में घालोचन का खुलापन भी हो



